

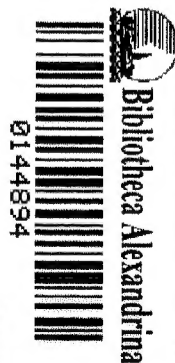
نور شروب فراي

الخيال الأدبي

ترجمة:
حنّا عبّود

دراسات نقدية عالمية

٢٧



الإشراف الفني: نهير الحمو

الخيال الأدبي

دراسات نقدية عالمية

« ٢٧ »

نور شروب فراي

الخيال الأدبي

ترجمة:
عنا عتو



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٥

العنوان الاصيل للكتاب :

The Educated Imagination

NORTHROP FRYE

Indiana University Press

Bloomington

1964

الخيال الادبي = *The educated imagination* / نور ثروب فراي؛
ترجمة حنا مبود - دمشق: وزارة الثقافة ، ١٩٩٥ - ٩٦ ص؛ ٢٤ سم -
(دراسات نقدية عالمية ؛ ٢٧) .

١ - ٨٢٠٩ ف ر ا خ ٢ - العنوان ٣ - العنوان الموازي
٤ - فراي ٥ - مبود ٦ - السلسلة
مكتبة الاسد

الايداع القانوني : ع - ١٠٤ / ١٩٩٥

المؤلف :

نورثروب فراي : ولد في مدينة شيربروك ، مقاطعة كويبك (كندا)
عام ١٩١٢ . درس الأدب واللاهوت والفلسفة واللغة . قدمت له
الجمعية الملكية الكندية عام ١٩٥٨ ميدالية « لورن بيرس » لاسهامه المميز
في الأدب الكندي .

من مؤلفاته : « النسق المخيف » ، دراسة في شعر وليم بليك ،
و « تشريح النقد » الذي حقق له شهرة عالمية جعلته من أهم النقاد
أصحاب النظريات في العالم . و « الشيفرة الكبرى » ، دراسة عن
الاشكال الأدبية في التوراة والأدب .

في كتابه « الخيال الأدبي » يطرح مسألة خطيرة ، وهي أن التوراة
يجب تدريسها باعتبارها أسطورة ، وليس باعتبارها ديناً ، فاستعدى
على نفسه بعض الأوساط السياسية والدينية .

توفي عام ١٩٩١ .

المترجم :

حنا عبود : كاتب وناقد ، مواليد ١٩٣٧ (سوريا) .

من مؤلفاته : « المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث »
و « مسرح الدوائر المفلقة » و « النزوحات الكبرى وأثرها في الأدب
العربي بعد الحرب العالمية الثانية » و « النحل البري والعسل المر :
دراسة في الشعر السوري المعاصر » و « واقعية ما بعد الحرب »
و « تفاحة آدم : دراسة في النظرة الفلسفية عند ، د ، هـ ، لورانس »
و « النول والمخمل : دراسة في الظاهرة الجبرانية » ... وغيرها من
الكتب والدراسات .

نقل الى العربية كثيرا من الكتب في الأدب والاجتماع والفلسفة ،
منها : « البنيوية في الأدب » لروبرت شولز ، و « نظرية الاساطير في
النقد الأدبي » لنورثروب فراي ، و « المؤلفات الفلسفية المختارة »
المجلد الرابع ، لجورجي بليخانوف ، و « العلوم الاجتماعية » لمجموعة
من الباحثين ، و « النظريات والممارسات الاجتماعية » لمجموعة من
المؤلفين

مقدمة

الصفحات التالية كانت بالأصل سلسلة من ستة احاديث ، كل حديث يستغرق نصف ساعة ، ألقيت من محطة الاذاعة الكندية . ولا بد من أخذ هذه الحقيقة بعين الاعتبار ، سواء في الطريقة العامة المتعمدة للأسلوب ، المتبدية منذ الصفحة الاولى ، أو في عدد المراجع التي افترضت أن جمهور المستمعين الكنديين يملكونها. سميت هذه السلسلة « محاضرات ماسي » وهي المؤسسة التي أنشأتها هيئة الاذاعة الكندية، تكريما لفنسن ماسي ، الحاكم العام الأسبق لكندا ، الجدير بالتكريم . اذيعت هذه المحاضرات مرات عديدة في الولايات المتحدة والكومنولث البريطاني ، لكنها لم تظهر خارج كندا بالحرف المطبوع .

نورثروب فراي

١ - الحافز على المجاز

لخمس وعشرين سنة وأنا أدرّس الأدب الانجليزي في الجامعة . وقد صادفتني ، كما في أي مهنة أخرى ، أسئلة معينة ، لم يطرحها الناس علي بل نبعت من موقعي المهني هذا . فما جدوى دراسة الأدب؟ هل يساعدنا على التفكير بوضوح ، أو على الاحساس برهافة ، أو على الحياة حياة أفضل مما لو كنا من دونه ؟ ما وظيفة المعلم أو الأستاذ ، أو الشخص الذي يسمي نفسه ، كما أفعل ، ناقدًا أدبيًا ؟ ما التأثير الذي تتركه دراسة الأدب في موقفنا السياسي أو الديني ؟... في بداية عملي لم أكن أبه كثيرًا بهذه الاسئلة ، لا لأنني لا أملك اجابات عنها ، بل لاعتقادي أن كل من يطرح هذه الاسئلة انسان ساذج . لكنني أظن الآن أن أبسط الاسئلة ليس أصعبها اجابة فحسب ، بل انها أهم الاسئلة، ولذا فاني أطرحها وأحاول تقديم الاجابات التي في حوزتي عنها . أقول « أحاول » لأن الاجابات عن هذه الاسئلة تكون عادة غير كافية . ان القضية التي يطرحها الأدب ليست من النوع الذي « يُحلّ » . وسواء أكانت اجاباتي لائقة أم غير لائقة فانها تحفز على التفكير في هذه الاسئلة. وبما اني لا أرى المستمعين ، فقد تخليت عن الاسلوب البلاغي ، واخترت أسلوب الصف التعليمي ، لأنني أتخيل أن الطلاب خير مستمعين اليّ .

ثمة شيان أود مناقشتهما معكم . ففي المدرسة ، وفي الجامعة ، موضوع اسمه « الانجليزية » ، في الاقطار التي تتحدث هذه اللغة ، الانجليزية ، بالدرجة الاولى ، تعني اللغة الأم . وعلى هذا تكون أعظم موضوع عملي في العالم : فما أنت بقادر أن تفهم أي شيء في مجتمعك من دونها . فالامية مشكلة أساسية مثل مشكلة توفير المأكل والملبوس . ان

للغة الوطنية أسبقية على أي موضوع آخر : فلا شيء يمكن أن يكون فيه من الفائدة ما فيها . لكنك تلاحظ أن أي لغة أم ، في أي قطر متقدم أو متحضر ، تنقلب إلى شيء نسميه أدبا . فإذا تابعت دراسة الانجليزية ، فلا بد أن تقرأ شكسبير وملتون . فالأدب ، كما نعرف ، هو أحد الفنون ، كالرسم والموسيقى ، فبعد تدليل الكلمات الصعبة والرموز الكلاسيكية ، وبعد أن تتعلم ما تعنيه كلمات من أمثال المخيلة والاسلوب الأدائي ، فإن ما تستخدمه في فهمك هو خيالك . هنا أنت لست في الموقع العملي المفيد نفسه : فشكسبير وملتون ، مهما كانت ميزتهما ، ليسا من ذلك النوع الذي عليك أن تعرفه لتعلي من مكانتك في المجتمع . إن شخصا لا يعرف شيئا عن الأدب يمكن أن يكون جاهلا ، إلا أن كثيرين من أمثاله لا يبالون بكونهم جهلة . إن كل طفل يشعر أن الأدب يدفعه إلى اتجاه مختلف عن الاتجاه ذي الجدوى المباشرة ، والكثير من الأطفال يعلنون جهارة عدم جدوى الأدب . ثمّة سؤالان أودّ أن أعالجهما وهما ، أولا : ما علاقة الانجليزية لغة بالانجليزية أدبا ؟ . ثانيا : ما القيمة الاجتماعية لدراسة الأدب ، وما مكانة الخيال التي يفرضها الأدب ، في عملية التعلم ؟

لنبدأ بالطرق المختلفة التي نعالج بها العالم الذي نعيش فيه . افترض أن سفينتك تحطمت على شاطئ جزيرة غير أهلة في البحار الجنوبية . إن أول ما تقوم به هو القاء نظرة متأنية على العالم المحيط بك : من سماء وبحر وأرض ونجوم وأشجار وهضاب . فأنت ترى هذا العالم على أنه عالم موسوعي ، فأولا تلاحظ أنه عالم لا يحادثك - إنه مليء بالحيوانات والنباتات والحشرات التي تدب ساعية إلى شغلها ، وليس ثمّة أي شيء يستجيب لك : فلا أخلاق ولا ذكاء ، أو على الأقل ، لا تلمح شيئا من هذا القبيل . ربما كان لهذا العالم شكل ومعنى ، إلا أنه ليس شكلا بشريا أو معنى إنسانيا . وحتى لو كان ثمّة الكثير من الطعام ولو كانت الحيوانات لا تشكل أي خطر عليك ، فانك تشعر بالوحدة والخوف في مثل هذا العالم ، وإن لا مكان لك فيه .

ثانيا ، تشعر أن النظر في هذا العالم ، كشيء فرض عليك ، يقسم ذهنك قسمين . فعقلك يحس بالغرابة ويريد دراسة هذا الواقع ، وشعورك أو عواطفك ، تراه جميلا أو قاسيا أو مرعبا . وانت تعرف أن كلا هذين الموقفين يقومان على الواقع ، بالنسبة اليك على أقل تقدير ، فاذا كانت السفينة المحطمة سفينة غريبة ، فلاشك أنك تحس أن عقلك يخبرك الكثير عن العالم الخارجي ، وأن عواطفك تعلمك المزيد عما يجري في داخلها . فان كانت خلفيتك شرعية ، عكست الامور السابقة ، وقلت أن الجمال أو الرعب قائم في الجزيرة ، وان غريزتك في التصنيف والعدو والقياس والتقسيم قائمة داخل ذهنك . ولكن شرقيا كنت أم غربيا ، فان معرفتك وعواطفك لا تتطابق في عقلك مادمت تسرح ناظريك في هذا العالم . انها تتناوب وتجعلك قسمين : معرفة وعواطف .

ان اللغة التي تستخدمها عند هذا المستوى العقلي هي لغة الوعي او اليقظة . انها لغة الاسماء والصفات . ولا بد أن تحتاج الى صفات من امثال « رطب » أو « اخضر » أو « جميل » لتصف ما يبدو لك من اشياء . هذا هو الموقف التأملي للعقل ، الموقف الذي منه تبدأ العلوم والفنون ، مع أنها لا تمكث طويلا عند هذا الموقع . فالعلوم تبدأ بقبول الوقائع والبراهين عن العالم الخارجي من دون محاولة تغييرهما . ان العلم ينطلق من القياسات والافصاف الدقيقة ويجري وراء مطالب العقل أكثر مما يجري وراء مطالب الانفعالات . فما يعالجه قائم هناك في الخارج ، بفض النظر فيما اذا كنا نحبه أو لا نحبه . أما الانفعالات فانها غير عقلانية : ففي مقياسها ما تحبه وما لا تحبه يحتل المرتبة الاولى . ومن الطبيعي أن نعتقد أن الفنون تتبع طريق العاطفة ، مقابل العلوم التي تتبع طريق العقل . أن هذا صحيح الى درجة ما ، الا أن ثمة عاملا سقلا .

هذا العامل المعقد هو التباين بين « أنا أحب هذا » و « أنا لا أحب هذا » تلك هي حياة روبنسون كروزو التي جعلتها من نصيبك ، فلربما كنت ذا مزاج من المسرة والطمأنينة الكاملة ، وهو المزاج الذي يعتمرك

عندما تتقبل جزيرتك وكل ما يحيط بك . لكنك لا تمتلك هذا المزاج دائما . وعندما تمتلكه يكون « مزاج المطابقة مع الهوية » ، أو مزاج التماهي حيث تشعر أن الجزيرة جزء منك وأنت جزء منها . أن هذا الشعور ليس شعور الوعي أو اليقظة ، اذ تشعر بالانفصام عن كل شيء لا يدخل نطاق نفسك المدركة . أن الحالة العادية لعقلك هي الشعور بالانفصال ، فيصبح هذا الشعور وعيا ، فالشعور « أن هذا ليس جزءا مني » سريعا ما يصبح « هذا ما ليس أريده » . انتبه لكلمة « أريد » فسوف نعود إليها .

وهكذا سرعان ما تتحقق أن ثمة فرقا بين العالم الذي تعيش فيه والعالم الذي تريد أن تعيش فيه . فالعالم الذي تريد أن تعيش فيه هو العالم البشري ، وليس العالم الموضوعي : ليس البيئة ، بل المسكن ، ليس العالم الذي تراه ، بل العالم الذي تشيده مما تراه . فانت تبني مأوى ، أو تزرع حديقة ، وحالما تبدأ العمل تدخل في مستوى مختلف من الحياة البشرية . انك الآن لا تفصل نفسك عن بقية العالم فحسب . فعقلك وعواطفك مشغولة الآن بالنشاط ذاته ، فلا تمايز حقيقي بينها . وحالما تستنبت الحديقة أو المحصول ، فانك تصل الى مفهوم عقلي أو عاطفي ، لانه الاثنان معا . بالاضافة الى ذلك فانك تعمل لأنك تشعر أن من واجبك أن تعمل ، ولأنك تريد شيئا تحصل عليه في نهاية عملك . ذلك يعني أن المقولات الهامة لحياتك لم تعد الذات والموضوع المراقب والاشياء التي يراقبها : ان المقولتين الهامتين هما ما تريده وما لا تريده وبعبارة أخرى ، الضرورة والحرية .

ان المرء بنفسه ليس كائنا بشريا كاملا ، لذلك سأجعل سفينة محطمة أخرى تمدك بلاجئ من الجنس الآخر ، وبأسرة تتكون تدريجيا : أنت الآن عضو في مجتمع بشري . . وهذا المجتمع البشري ، بعد مدة ، سوف يحول الجزيرة الى شكل بشري نوعا ما . أما الشكل البشري فهو شكل العمل الذي تقوم به أنت : الابنية والطرق عبر الغابة وتحسين المحاصيل الزراعية ضد الحيوانات التي تسعى الى اكلها .

هذه الاشياء ، المخططات الاولى للمدينة ، من طريق عام وحديقة ومزرعة ، هي الشكل البشري الطبيعة ، أو شكل الطبيعة البشرية ، التي تحبها أنت . هذه هي منطقة الفنون التطبيقية والعلوم ، وتظهر في مجتمعنا على شكل هندسة وزراعة وطب وعمران . في هذه المنطقة لا نستطيع أن نعين بوضوح أين ينتهي الفن وأين يبدأ العلم ، والعكس صحيح .

اللغة التي نستخدمها عند هذا المستوى ، هي لغة الحس العملي ، لغة أفعال أو كلمات تعبر عن الحدث والحركة . فالعالم العملي هو عالم تعلق أصوات أحداثه على أصوات كلماته . ان هذا المستوى من الوجود أعلى من المستوى التأملي ، لأنه يقوم بعمل شيء في العالم بدلا من تأمله ، ولكنه يظل في حد ذاته مستوى بدائيا جدا . انه عملية تحويل البيئة لصالح نوع واحد . هذه العملية تأخذ مجراها بين الحيوانات والنباتات ، مثلما تأخذ مجراها بين الكائنات البشرية . ان للحيوانات كثيرا من مهاراتنا العملية : فبعض الحشرات تقوم بعمل بنائي معماري بديع جدا ، وكلاب الماء تعرف تماما شيئا من الهندسة المدنية . في هذه الجزيرة ، وعلى الاخص ان كنت وحيدا ، لابد أن تطلع على مستوى حيواني من الدرجة الثانية . ان ما يجعل حياتنا العملية انسانية حقا هو المستوى الثالث للعقل ، حيث يندمج الوعي بالمهارة العملية .

ان المستوى الثالث هو رؤية او نمط قائم في ذهنك لما تريد أن تنشئه . نعود الى كلمة « أريد » مرة ثانية . ان أفعال الانسان تسيرها الرغائب ، الا أن بعض هذه الرغائب عبارة عن حاجات مثل الطعام والدفع والمأوى . ومن هذه الحاجات : الجنس والرغبة في التناسل وانتاج المزيد من الكائنات البشرية . لكن ثمة رغبة أيضا في الحصول على شكل بشري اجتماعي في الوجود ، شكل المدن - الحدائق - المزارع او ما نسميه حضارة . ان حيوانات وحشرات كثيرة تملك هذا الشكل الاجتماعي أيضا ، لكن الانسان يعرف أنه يمتلكها ، فيقارن بين ما يعمل وما يتخيل ان بمقدوره أن يعمل . وهكذا نبدأ بمعرفة ان يكون الخيال

في مخطط الشؤون البشرية . انه القدرة على انشاء نماذج ممكنة للتجربة البشرية . ففي عالم الخيال كل شيء ممكن ، لكن لا شيء يحدث واقعا . فان كان لابد من الحدوث ، فمن الضروري الانتقال من عالم الخيال الى عالم الحدث .

لدينا الآن ثلاثة مستويات للعقل ، ولكل مستوى منها لفته . وهذه اللغة هي الانجليزية في المجتمعات التي تتحدث الانجليزية . هناك مستوى الوعي أو اليقظة ، حيث أهم شيء في هذا المستوى انني افرق بين نفسي وأي شيء آخر . وانجليزية هذا المستوى هي الانجليزية المكاملة اليومية ، التي غالبا ما تكون مونولوجا . وبامكانك ان تتحقق بنفسك اذا استرقت السمع من وراء باب ، أو أصفيت الى نفسك . ويمكن ان نسمي هذه اللغة لغة التعبير الذاتي . ثم نجد لدينا مستوى المشاركة الاجتماعية ، ولهذا المستوك لفته ، انها لغة تكنولوجيا نسمعها من المعلمين والوعاظ والسياسيين والدعاة والقانونيين والعلماء . لقد سمينا هذه اللغة من قبل لغة الاحساس العملي . ثم هناك مستوى الخيال ، الذي ينتج اللغة الادبية للقصائد والمسرحيات والروايات . والحقيقة ان هذه اللغة ليست لغات مختلفة ، لكنها ثلاثة اسباب مختلفة لاستخدام الكلمات .

ربما نستطيع ، على هذا الاساس ان نميز الفنون من العلوم . فالعلم يبدأ بالعالم الذي علينا ان نعيش فيه ، راضين بمعطياته ، محاولين فهم قوانينه . ومن هنا ينطلق العلم نحو الخيال : انه يفدو بناء عقليا ، نموذجا للطريقة الممكنة للتجربة . وكلما اوغل في هذا الاتجاه ، تكلم أكثر فأكثر لغة الرياضيات التي هي في الحقيقة احدى لغات الخيال ، الى جانب لغة الادب والموسيقى . ويبدأ الفن من جهة أخرى ، بالعالم الذي انشأناه ، وليس بالعالم الذي نراه . انه يبدأ بالخيال ، ثم يعمل باتجاه التجربة العادية : أي انه يحاول ان يجعل نفسه مقبولا ومعترفا به قدر الامكان . انك تعرف لماذا نتجه الى اعتبار العلوم عقلية واعتبار الفنون عاطفية : : فالاول يبدأ بالعالم كما هو قائم . والاخر يبدأ بالعالم

الذي نريده ان يكون . لا شك ان العلم ، حتى هذه النقطة يقدم رؤية عقلية للواقع ، ويحاول الفن ان يجعل العواطف دقيقة ومنضبطة ، كما تفعل العلوم بالعقل . لكن من السخافة الاعتقاد ان العالم عقلائي لا تحركه عاطفة ، وان الفنان ملقى في دوامة العواطف الهائجة . فانت لا تستطيع تمييز العلوم من الفنون بالعمليات العقلية التي يستخدمها الناس : ان العلم والفن ، كليهما ، يستخدمان مزيجا من الحس العام والحس الداخلي . ان العلم المتطور والفن المتطور يلتقيان معا التقاء حميما ، من الناحية النفسية وغير النفسية .

لكن حقيقة انهما ينطلقان من نقطتين متعارضتين ، وان التقيا في منتصف الطريق ، تجعل بينهما فرقا هاما . فالعلم يتحدث كثيرا عن العالم كما هو جار : انه ينمو ويتحسن . ان الفيزيائي اليوم يعرف من الفيزياء أكثر مما يعرف نيوتن ، وان لم يكن عالما عظيما . لكن الادب ينشأ من النموذج الممكن للتجربة ، وما ينتجه هو النموذج الادبي الذي نسميه النموذج الكلاسيكي . فالادب لا ينمو ولا يتحسن ولا يتقدم . فمن الممكن ان يكون لدينا مسرحيون في المستقبل يكتبون مسرحيات اجود من « الملك لير » وان تكن مسرحيات مختلفة ، لكن الدراما ككل او بشكل عام ، لن تكون أفضل من « الملك لير » ان « الملك لير » تعتبر فعلا دراما ، وكذلك « أوديب ملكا » التي كتبت قبلها بألفي عام ، وستظل كلتاهما نموذجين للكتابة الدرامية طالما ان هناك جنسا بشريا يعاني ويقاسي . ربما تتحسن الظروف الاجتماعية : فمعظمنا يرغب في العيش في الولايات المتحدة في القرن التاسع عشر ، وليس في ايطاليا القرن الثالث عشر ، واحتفاء وايمان بالديمقراطية قد يترك احساسا في معظمنا أكثر من جحيم دانتي . لكن لا ينجم من ذلك ان وايمان كشاعر أفضل من دانتي : ان الادب لا يسير وفق ذلك الخط من التحسن والتقدم .

ان تحسن كل شيء مع الزمن ، بما في ذلك العلم ، يجعل الفنان الادبي ملقى على الهامش . فلا يبدو ان الكتاب يستفيدون من تقدم العلم ،

وان كانوا يستفيدون من كل أنواع الخرافات . ولا شك أنك لن تهرع الى الشعراء المعاصرين طلبا للارشاد والقيادة في عالم القرن العشرين . لا اظن أنك تقصد عزرا باوند بنزعتة القماشية وكونفوشيته ونزعتة المعادية للسامية . ولا تذهب الى ييتس بنزعتة الروحانية وجنياته وتنجيمااته . ولا تهرع الى لورانس الذي سيقول لك ان افضل شيء للخدم هو الجلد ، لأنه يوطد دورة الدم بين الخادم والسيد . ولا تعتمد الى اليوت الذي يخبرك بأنه للحصول على ثقافة مزدهرة يجب أن نشقف النخبة ، تاركين بقية الناس يعيشون بالطريقة المألوفة ، والا نمس كنيسة انجلترا . ربما كان الروائيون اقرب الى العالم الذي يعيشونه ، ولكن ليس كثيرا . إن الشيعيين يتحدثون عن انحطاط الثقافة البرجوازية ، وهو ما يرددونه دائما ، إلا أن الكتاب المنتمين اليهم لا يبدون افضل ، بل انهم ابلد . وهكذا يبدو أن المسألة الحقيقية مسألة كبيرة جدا . أمن الممكن أن الادب ، وعلى الاخص الشعر ، يفوق في النمو حضارة علمية كحضارتنا؟ لقد أراد الانسان أن يطير ، ومنذ آلاف السنين كان ينحت تماثيل لثيران مجنحة ، ويروي القصص عن اناس خلقوا في طير انهم بأجنحة صناعية اذابتها الشمس . في مسرحية هندية عمرها ألف وخمسمئة سنة ، عنوانها « ساكونتالا » هناك إله يطوف طائرا في عربة ، بحيث ان القارئ الحديث يأخذ انطبعا بأنها اشبه بطائرة خاصة . لقد كان خيال الكاتب جامحا ، ولكن هل نحن بحاجة الى امثال هذه القصص ونحن نملك طائرات خاصة ؟

ليست هذه مسألة جديدة : لقد طرحها قبل مئة وخمسين سنة توماس لوف بيكوك ، الذي كان شاعرا وروائيا فذا جدا . لقد كتب مقالة بعنوان « أربعة عصور من الشعر » فقال ، وبالطبع لا يعني ما يقول ، إن الشعر ثروة عقلية توظف خيال البشرية في طفولتها ، لكن الآن ، في عصر العلم والتكنولوجيا ، فقد الشاعر وظيفته الاجتماعية . قال بيكوك « الشاعر في أيامنا عبارة عن نصف بربري في مجتمع متمدن . إنه يعيش في الايام الغابرة . آراؤه ، أفكاره ، مشاعره ، تداعياته ،

كلها تصرفات بربرية وعادات بالية وخرافات منبوذة ، إن مشية عقله أشبه بمشية السرطان : الى الخلف » . مقالة بيكوك ازعجت صديقه فدحضها بمقالة تحت عنوان « دفاع عن الشعر » . مقالة شللي قطعة أدبية رائعة ، إلا أنها لا تدخل القناعة في عقل احد . سوف ازهق كثيراً من وقتي حول مسألة صلة الادب الوثيقة بعالم اليوم ، ويمكن الآن أن أشير فقط الى الخطوط الرئيسية لاجابتي . هنالك نقطتان أوردتهما الآن : احدهما سهلة بسيطة ، والثانية اشد تعقيداً .

النقطة البسيطة هي ان الأدب ينتمي الى العالم الذي يشيده الانسان ، وليس الى العالم الذي يراه ، الى بيته وليس الى بيئته . عالم الادب هو العالم البشري الملموس للتجربة المباشرة . إن الشاعر يستخدم الصور والاشياء والاحاسيس أكثر مما يستخدم الأفكار المجردة ، والروائي يهتم بسرد القصص لا بآثاره المجادلات . وعالم الأدب هو عالم بشري شكلاً ، عالم تشرق الشمس فيه من الشرق ، وتغرب من الغرب على تخم أرض مسطحة ذات ثلاثة ابعاد ، حيث الوقائع الأولية ليست ذرات وكهرب ، بل أجساد ، والقوى الأولية ليست طاقة أو جاذبية ، بل حب وموت وحزن وفرح . فلا يدعشنا أن يكون الكتاب من الناس البسطاء ، وليسوا من المثقفين . والحقيقة انهم ليسوا أقل من أي شخص آخر بلاهة وشدوذاً . ما يهمنا هو ما ينتجون ، لا ما هم عليه ، والشعر عند ملتون « بسيط وحسي وعاطفي » أكثر من الفلسفة أو العلم .

النقطة الثانية ، النقطة الصعبة المعقدة ، تعود بنا الى ما قلناه ، عندما كنا في جزيرة بحر الجنوب . أن استجابتنا العاطفية للعالم تتفاوت بين « أنا أحب هذا » و « أنا لا أحب هذا » وقد قلنا ان الجملة الأولى تدل على حالة التماهي ، وهو الشعور أن كل شيء حولنا هو جزء منا ، والجملة الثانية تدل على الحالة العادية للوعي ، أو الانفصال ، حيث يكون الفن والعلم قد ظهرا . إن الفن يبدأ حالماً تنقلب « أنا لا أحب هذا » الى « ليست هذه الطريقة هي الطريقة التي اتخيل بها » . فنلاحظ هنا

إن بين العقل الابداعي والعقل الذي هو كتلة من الخلايا العصبية شيئاً مشتركاً . فكلاهما لا يرتاح لما يراه ، وكلاهما يؤمن إن من الضروري وجود شيء آخر هناك . وكلاهما يحاول ادعاء إنه هناك ، أو ان يجعله هناك . والفروقات بينهما هامة جداً ، لكننا غير مستعدين لها الآن .

في مستوى الوعي العادي يكون الفرد مركز كل شيء ، ويكون محاطاً من كل جوانبه بما ليس هو (أي بأشياء تتغير عنه - المترجم) . وفي مستوى الحس العملي ، أو في مستوى الحضارة ، ثمة محيط بشري ، عالم مثقف قليلاً ، ذو شكل بشري ، مسيح بغابة بين البحر والسماء . ولكن أي شيء يمكن تمثيله يصنع من الخيال ، وحدود التخيل هي بشكل عام العالم البشري . وهنا نسترجع ، بوعي تام الحس الأصلي المفقود للتماهي مع ما يحيط بنا ، حيث لا وجود لشيء خارج عقل الإنسان . إن الأديان تقدم لنا رؤى الأبدية والسموات اللا محدودة أو الفراديس التي لها شكل المدن والحدائق التي أقامها الإنسان في حضارته ، مثل اورشليم وعدن المذكورة في التوراة ، لكن لا يوجد فيها ذلك الاحباط والبؤس اللذان يوجدان في حياتنا العادية بكميات ضخمة . أننا لن ننظر إلى تلك الرؤى باعتبارها ديناً ، بل باعتبارها تشير إلى الحدود التي يصل إليها الخيال . كما تشير أيضاً إلى أن الخيال لا يعرف حدوداً في هذا العالم البشري . قلنا من قبل ان الرغبة في الطيران خلقت الطائرة . إلا أن الناس يستقلون الطائرات ، ليس رغبة في الطيران بل لانهم يريدون الوصول إلى مكان ما بصورة أسرع . فليس ما انتج الطائرة رغبة في الطيران بقدر ما هو التمرد على طغيان المكان والزمان . وتلك عملية لا تتوقف ، مهما بلغ تحقيق رواد فضائنا ، امثال تيتوف وغلين ، من علو شاهق .

لكل حديث من احاديث الستة ، جعلت عنواناً مأخوذاً من الادب . وعنواني الذي وضعته لهذا الحديث هو « الحافز على المجاز » اخذته من قصيدة والاس ستيفنس . واليكم القصيدة :

تحبها تحت الأشجار في فصل الخريف
لأن كل شيء وقتها يكون نصف ميت
فالرياح تجر أذيالها مثل كسيح يزحف
بين الأوراق

وتكرر كلمات لا معنى لها

* * *

وبالطريقة ذاتها كنت سعيدا في الربيع
بالوان الأشياء الباهتة لأشياء أربعة
السماء ذات الإشعاع الباهت
والفيوم المنصهرة والطائر الوحيد والقمر الغامض

* * *

القمر الغامض ينير عالما غامضا
من الأشياء التي لا يمكن التعبير عنها تماما
حيث أنت نفسك لا تستطيع
ان تعبر عن نفسك تماما
ولا ترغب في أن تعبر عنها

* * *

ترغب في مباحج التفيرات :
الحافز الى الاستعارة

يتقلص من ثقل القمر البدائي ،

الفباء الوجود

* * *

المزاج المتورد ، المطرقة

من احمر وازرق ، الصوت الاجش -

الفولاذ يحطم المودة - الوميض الحاد

والجهول الحيوي ، النعي ، القاتل ، المهيمن

* * *

ما يسميه ستيفنس ثقل القمر البدائي ، الفباء الوجود ، المجهول
العنصر المسيطر ، هو العالم الموضوعي ، العالم الذي خلق ليقف ضدنا .
في غير ميدان الادب ، ليس الحافز الى الكتابة سوى وصف هذا العالم .
لكننا في ميدان الادب نفسه نستخدم اللغة بطريقة تترابط عقولنا بها .
وحالما نستخدم لغة الترابط ، فقد باشرت باستخدام الكلام البلاغي .
فلو قلت ان هذا الحديث جاف وبليد ، فقد استخدمت البلاغة وربطتها
باصولها . هناك نوعان من الترابط ، المماثلة والتوحد ، فالمماثلة هي شيان
يشبه احدهما الآخر ، والتوحد يعني شيئين بهوية واحدة . فالمماثلة كقول
بيرنز : « حبيبتي تشبه وردة حمراء ، حمراء » . والتوحد كقول شكسبير :

انت الآن زينة النيا البهية

والرسول الوحيد الى الربيع الصارخ

فالمماثلة في الصورة البلاغية تسمى « التشبيه » والتوحد يسمى « المجاز » .

عليك ان تكون حذرا في الادب الوصفي عندما تستخدم اللغة الترابطية .
سوف تجد ان المماثلة ، او المشابهة ، تشبيه شيء باخر ، تخدع جدا في

الوصف ، اذ الفروقات بين شيئين مهمة كالمشابهات . أما في المجاز ، حيث يمكنك ان تقول : « ان هذا هو ذاك » فانك تدير ظهرك للمنطق والعقل بصورة كاملة ، فمنطقيا لا يمكن لشيئين ان يكونا شيئا واحدا ، انهما يظلان شيئين . ان الشاعر ، على أي حال ، يستخدم هذين الشكلين الفجيين الابتدائيين من التفكير ، بطريقة غير مألوفة ، لان مهمته ليست وصف الطبيعة ، بل اطلاعك على عالم امتلكه وامتصه العقل البشري ، بصورة تامة — انه يقدم اليك مايسميه بودلير « السخر الموحى الذي يشتمل على الذاتي والموضوعي في الوقت نفسه ، على الفنان والعالم الذي خارج الفنان معا » . ان الحافز على المجاز ، حسب كلام والاس ستيفنس هو الرغبة في الربط ، وفي التوحد ، توحد العقل البشري بما يجري خارجه ، لان المتعة الحقيقية الوحيدة التي يمكن ان تمتلكها هي في تلك اللحظات النادرة ، حين تشعر اننا اذا كنا نعرف الجزء فاننا أيضا جزء مما نعرف ، على حد قول بولس .



٢ - مدرسة الفناء

في حديثي الاول جعلت سفينتك تتحطم ودفعت بك الى جزيرة في بحر الجنوب ، وحاولت أن ابرز المواقف العقلية التي يمكن أن تنجم عن ذلك . وقد رأيت أن ثمة ثلاثة مواقف رئيسية : الاول حالة الوعي أو اليقظة التي تفصلك كفرد عن بقية العالم . والثاني هو الموقف العملي لخلق طريقة انسانية للحياة في ذلك العالم . والثالث الموقف التخيلي ، الرؤية أو نموذج العالم كما تتخيله انت ، وكما تود أن يكون . وقلت أن ثمة لغة لكل موقف من هذه المواقف ، وأن تلك اللغات تظهر في مجتمعنا على شكل لغة الحديث اليومي ، ولغة المهارات العملية ، ولغة الادب . واكتشفنا أن لغة الادب عبارة عن لغة ترابطية : تستخدم طرق الاداء البلاغي ، مثل التشبيه والمجاز لتوحد بين العقل البشري والعالم الكائن خارج هذا العقل . وهذا التوحيد هو ما يهتم به الخيال .

لاحظت أننا ذهبنا تدريجيا من الجزيرة الى كندا القرن العشرين، فهناك ، الجزيرة ، قلما عثرنا على أدب نفيس ، فان كان ثمة أدب فهو من النوع العملي ، أمثال الرسائل الموضوعة في قمام ، ان كلن لديك قمام في تلك الجزيرة . ان السبب هو أنك لست بدائيا اصيلا : فلا تستطيع ان تجعل خيالك يعمل في هذا العالم ، ملعدا تلك البقع التي تعرفها . سنرى مدى أهمية نقطة كهذه على الفور . وفي الوقت نفسه فكر في روبنسون كروزو ، وهو انجليزي في القرن الثامن عشر ، من وطن اصحاب المتاجر . انه لا يكتب الشعر : مافعله كان فتح صحيفة ودفتر حسابات .

ولكن افرض أنك في مستوى من البدائية يسمح لك بتطوير حياتك الخيالية . انك ستبدأ بتوحيد العالمين : الانساني ، بكل أنواع الطرق

المتوفرة . إن الاشيع الامم ، والشيء الاهم بالنسبة الى الادب هو الاله الكائن الذي هو بشري في الشخصية والشكل العام، لكن يبدو أن له ارتباطا خاصا بالعالم الخارجي ، كإله العاصفة وإله الشمس وإله البحر وإله الشجر . بعض الشعوب توجد نفسها بحيوانات أو نباتات معينة ، تسمى الطواطم ، وبعضها يربط حيوانات معينة ، حقيقية أو تصويرية ، كالثيران أو الثنانيين ، بقوى الطبيعة ، وبعضها يعزو قوى الطبيعة السائدة، إلى كائنات بشرية ، من السحرة غالبا ، وأحيانا من الملوك . ربما تقول ان هذه الاشياء تتعلق بالدين المقارن أو الانثروبولوجيا ، وليس بالنقد الادبي . وأنا أقول أنها كلها منتوجات الميل إلى توحيد العالمين : البشري والطبيعي . ذلك انها فعلا مجازات تصبح مجازات صرفة ، حالما تتوقف أن تكون معتقدات ، أو حتى قبل ذلك . هوراس بطبعه المتباهي ، قال مرة ان شعره سوف يدوم مادامت العذارى الراهبات يذهبن إلى الهضبة الكابيتولية للتعبد في معبد جوبيتر . إلا أن شعر هوراس استمر أكثر من ديانة جوبيتر ، بل جوبيتر نفسه لم يستمر في الحياة إلا لأنه كان كامنا في الادب .

لا يوجد مجتمع بشري من البدائية بحيث يمتلك نوعا من الادب . الشيء الوحيد هو ان الادب البدائي لا يكون وقتها مميذا من بقية مظاهر الحياة : انه ما يزال مدموجا بالدين والسر والاحتفالات الاجتماعية . لكن يمكن أن نرى تعبيرا أدبيا يكتسب شكلا في تلك الاشياء ، ويكون اطارا تخيليا ، ان صح القول : بحيث يشتمل على الادب المتحدر منه . إن الآلهة تتخذ شخصيات معينة : فهناك إله الخداع وإله السخرية وإله الكبرياء : وهذه النماذج نفسها دخلت في الليجندات والحكايات الشعبية ، كما دخلت في الرواية الخالية بعد تطور الادب . واتخذت الطقوس والرقصات شكلا دراماتيكيا ، وبالتدرج تظهر دراما مستقلة . أما القصائد التي استخدمت في مناسبات مختلفة - اغاني الحرب والعمل ، والمرثي الجنائزية ، وأغاني الاطفال - فتصبح شكلا أدبيا تراثيا .

مغزى كل هذا هو أن لكل شكل في الادب أصلاً ، ويمكن أن نتبع هذا الأصل حتى أقدم الأئمة الفلرة . فرغبة الكاتب في الكتابة متأثرة من تجربة سابقة في الادب ، فهو يبدأ بتقليد أي شيء قرأه ، وهو ما يعني ما يكتبه الناس حوله . وهذا يمدد بما يسمى عرفاً ، أي طريقة معينة في الكتابة مقبولة نمطياً واجتماعياً . ان الشاعر الشاب في عصر شكسبير لابد ان يكتب عن إحباط الرغبة الجنسية ، والشاعر الشاب في هذا العصر سيكتب عن انفراجها ، ولكن تظل الكتابة في كلتا الحالتين عرفاً . بعد ممارسة العرف فترة زمنية ، سوف يتطور احساسه المميز بالشكل من قلب معرفته بالتكنيك الادبي . فهو لا يبدع من لا شيء . ومهما كان الشيء الذي يقوله فانه لا يقوله الا ضمن طريقة أدبية معترف بها . ويمكن أن نفهم هذا بصورة أفضل لو أخذنا الرسم مثلاً لنا . كان هناك رسامون منذ العصر الجليدي الاخير ، وآمل أن يكون هناك رسامون حتى العصر التالي : انهم يظهرون تنوعاً في الرؤية ، وإصالة في إبراز هذه الرؤية . لكن القضايا التكنيكية الفعلية ، أو الشكلية للتركيب الموجودة في القيام بوضع ألوان وأشكال معينة على سطح اللوحة ، الذي يكون عادة على شكل مستطيل ، مازال مستمرة منذ بداية الرسم وحتى اليوم ، من دون أن تتغير .

وكذلك الأمر في الادب . فالقصة الخيالية ، لا تتغير قضاياها التكنيكية من حيث شكل القصة الذي يجعلها مفيدة في القراءة ، ويمدها بعنصر التشويق ، ويخلق لها منطق البداية والنهاية ، مهما كان الزمن أو الثقافة التي توجد فيها القصة . لقد لاحظ فورستر أنه من دون أجراس الزواج ونواقيس الجنزلات ، لا يعرف الكاتب الروائي أين يتوقف : ويمكن أن يضيف نهاية تقليدية ثالثة ، وهي نقطة المعرفة الذاتية ، حيث فيها تجد الشخصية شيئاً ما خارج نفسها نتيجة تجربة معقدة متألزمة . لكن الزواج ونواقيس الجنازات ، لا يعرف الكاتب الروائي أين يتوقف : ويمكن الإبداع ، منذ آلاف السنين وحتى اليوم . لو فتحت التوراة ، لوجدت قصة عثور ابنة فرعون على الطفل موسى . وهذا نمط تقليدي للقصة ، الولادة الغامضة للبطل ، نجده في قصة ملك من بلاد الرافدين ، قبل أن

تكون هناك توراة على الاطلاق. ونجد هذا النمط في ليجندة عن برسبوس الاغريقي . وقد نقل هذا النمط الى الادب يوربيدس في مسرحية «ايون» ثم استخدمه بلوتوس وتيرنس وكتاب كوميديون آخرون ، ثم صار وسيلة في القصة الخيالية ، استخدمت في « توم جونز » و « اوليفر تويست » وما تزال من الوسائل القوية في الادب .

كذلك تلاحظ أن الأدب الشعبي وهو نوع من القصص تقرأ للتسلية، يجري دائما ضمن اعراف دقيقة . لو أخذت قصة جاسوسية فقد تظل حتى نهايتها ، وأنت لا تعرف من قام بهذا العمل الغامض ، لكنك تعرف قبل أن تقرأ القصة ، معرفة دقيقة ، نوع ذلك الشيء الذي سيحدث . فإذا قرأت قصة في المجلات النسائية ، فانت تقرأ قصة سندريلا مرة بعد أخرى . وإذا قرأت قصصا مثيرة ، فكأنك تعيد قراءة قصة « ذو اللحية الزرقاء » مرة بعد أخرى . فإذا قرأت قصص رعاة البقر فكأنك تقرأ الاعراف الرعوية بعد أن تطورت ، ودخلت الادب في العصور كلها ، بما في ذلك أدب شكسبير . والشيء نفسه يصدق على تقديم الشخصيات . فالآلهة الخداع او آلهة التباهي في الاساطير القديمة والقصص الشعبية البدائية، هي شخصيات من النوع ذاته الذي استخدمه فولكنر أو تنيسي وليلمز . ولقد اشرت الى بلوتوس وتيرنس ، وهما كاتبان كوميديان في روما عاشا قبل المسيح بمئتي سنة ، أخذتا حيكتهما من المسرحيات اليونانية القديمة . وما يحدث في الكوميديات يكون عادة على النحو التالي: شاب يقع في حب فتاة من فتيات الطبقة الرفيعة ، ولا يستطيع أبوه أن يفعل شيئا ، الا أن خادما ذكيا يستغل الأب والشاب معا ، ويحصل على الفتاة. غير الفتاة البلاطية واجعلها راقصة في الكورس واجعل الخادم قهرمانا ، وحول الاب الى العمة أغاتا ، تحصل على الحكمة ذاتها في رواية وودهوس . إن وودهوس كاتب شعبي وحقيقة كونه كاتبا شعبيا تلعب دورا في استخدامه للحبكات الاصيلية . وبالطبع هو لا ينظر الى حيكاته نظرة جدية ، فهو يسخر منها عندما يستخدمها . لكن هذا ما فعله تيرنس وبلوتوس .

المبدأ الذي نراه ، اذن ، هو ان الادب لا يستطيع أن يشتق أشكاله إلا من ذاته : انها لا يمكن أن توجد خارج الادب ، الا بمقدار ما توجد الاشكال الموسيقية ، كالسوناتا والفيوغ خارج نطاق الموسيقى . هذا المبدأ هام جدا لفهم ما يجري في أدبنا . فعندما كانت كندا ما تزال قطراً للبرود فان من المفترض أن تكون قطراً جديداً كل الجدة ، مجتمعاً جديداً ، أي لا بد لهذه الأشياء والتجارب من أن تنتج أدباً جديداً . ومنذ ذلك الوقت والكتاب الكنديون ، وأنا منهم ، يقولون أن كندا سوف تقدم أدباً جديداً لكن هذه الأشياء والتجارب الجديدة لم تقدم سوى المضمون ، انها لم تقدم أشكالاً أدبية جديدة . ان هذه الأشكال لا يمكن أن تأتي الا من الادب الذي يعرفه الكنديون . ان الناس الذين قلعوا ، قبل ، من انجلترا عام ١٨٣٠ وراحوا يكتبون وفق تقاليد الادب الانكليزي في عام ١٨٣٠ . ما كان بمقدورهم أن يفعلوا غير ذلك : لم يكونوا بدائيين ، وما كان بمقدورهم أن يروا العالم كما يراه الهنود الحمر . عندما كتبوا احتلوا حدو بايرون وسكوت وتوماس مور ، لان ذلك ببساطة ما كانوا يقرؤون ، ولهذا السبب ذاته يقلد الكتاب الكنديون اليوم كتاباً من أمثال لورانس وأودن .

وقد حدث الشيء ذاته في الولايات المتحدة ، فقد تنبأ الناس بأن إلياذة وأوديسة سوف تظهر من الغابات القديمة للعالم الجديد . كان الأميركان أكثر حظاً منا بقليل : فقد كان لديهم فعلاً كتاب فيهم من الأصالة ما جعلهم يقدمون ملاحم قومية ، لا تشبه في قليل أو كثير الإلياذة والأوديسة ، انها كتب من أمثال « هكليري فن » و « موبى ديك » ، تطورت من تقاليد تختلف كل الاختلاف عن تقاليد هومر . لكن هل يحق لنا أن نقول انها لا تشبه في قليل أو كثير الإلياذة والأوديسة ؟ اذاً ألقينا عليها نظرة سطحية ، فانها مختلفة كل الاختلاف ، ولكن كلما عمقت معرفتك بالأوديسة وهكليري فن ، ظهرت أمامك المشابهات والتمثيلات بينها : التكرارات والأكاذيب البريئة للتخلص من الورطات ، والمغامرات المثيرة ، التي غالباً ما تنقلب الى مغامرات تراجيدية ، واختلاط الحبل بالنابل ، والاحساس بأن الصداقة البشرية أقوى من

أي كارثة . ان ملفيل يخرج عن السرد الروائي ويشرح لنا كيف أن حوته الأبيض ينتمي الى اسرة الوحوش البحرية ذاتها التي تبرز في الأساطير اليونانية وفي التوراة .

انا لا أقول انه لا جديد في الادب . انا أقول أن كل شيء جديد ، ومع ذلك فان هذا الجديد هو من نوع القديم ذاته ، مثلما الطفل فرد جديد مع انه مثال لشيء شائع جدا ، وهو الكائنات البشرية ، المنحدرة هي الأخرى من الكائنات البشرية الأولى . ولا شك أنك تتساءل : ما الغاية من هذا الكلام ؟ .. الغاية تقطتان :

الأولى : أنت تذكر أنني ميزت لغة الخيال ، أو الادب ، من لغة الوعي ، التي تقدم لنا الحديث اليومي ، ومن لغة المهارة العملية او المعرفة ، التي تقدم لنا المعلومات كالعلم والتاريخ . تلكم هي اشكال للخطاب اللفظي حيث تتكلم مباشرة الى المستمعين . لكن في الادب لا يوجد خطاب مباشر : فالامر ليس ماذا تقول ، بل كيف تقول . ان الكاتب الادبي لا يقدم معلومات ، لا عن الموضوع ولا عن حالته الذهنية : انه يسعى الى ترك الشيء يأخذ شكله الخاص ، سواء كان هذا الشيء قصيدة او مسرحية او رواية أو أي شيء آخر . وهذا السبب في أنك لا تستطيع أن تنتج الادب بصورة طوعية حرة ، وربما كتبت رسالة او تقريرا . وهذا هو السبب أيضا في انه لا فائدة من اخبارك الشاعر انه يجب أن يكتب بطريقة مختلفة حتى تفهمه أفضل . إن الكاتب الادبي لا يستطيع الا أن يكتب وفق الشكل القائم في عقله . فمن الخطأ الاعتقاد أن الكاتب الاصيل هو النقيض المقابل للكاتب التقليدي . جميع الكتّاب تقليديون لانهم جميعا يواجهون المشكلة ذاتها وهي تحويل الفهم من كلام مباشر الى خيال . بالنسبة الى الكاتب الذي دون الوسط ، يجعله التقليد بعيد صدى الآخرين ، وبالنسبة الى الكاتب الشعبي ، يمنحه صيغة يمكن أن يستغلها ، وبالنسبة الى الكاتب الجيد المرموق ، فانه يطلق تجاربه ، أو عواطفه من ذاته ويدمجها في الادب ، مرجعها الذي اليه تنتمي .

هاكم قصيدة لتوماس كامبيون معاصر شكسبير :

عندما تجبرين على النزول إلى

ظلال العالم السفلي

وتطين ضيفة لقاتلة

وحولك تنطق الأرواح الجميلة

يومي البقيضاء وهيلين المفنجة

وبقية الحسناوات

ليسلمن قصص حبك الأخيرة

من ذلك القسبان العذب الذي

تحرك موسيقاه هضاب الجعيم

* * *

عندئذ تكلمي عن السرقات والآداب

عن الاقنعة والمتنافسين في شرح شبائهم

عن المباريات والتحديات الكبرى للفرسان

وعن كل تلك الانتصارات من أجل جمالك :

وعندما تخبرينهن عن كل الأعمال

الرفيعة التي صنعت. من أجلك

أخبرهم كيف أقدمتِ على قتلي .

هذا الشعر كتب وفق تقاليد شعراء ذلك العصر في شعر الحب :
فالشاعر دائما يقع في حب سيدة قاسية متأبية ، هجرانها يسبب

لحببيها الجنون أو الموت . انه تقليد صرف ، وإننا لنضيع الوقت إذا رحنا نفتش عن المرأة في حياة كامبيون — فليس هناك من تجربة حقيقية وراء هذه القصيدة . كامبيون نفسه كان شاعرا وناقدا ومؤلفا موسيقيا ، نسج قصائده على ألحانه الموسيقية الخاصة . كان أيضا جرفياً بدأ بدراسة القانون ، لكنه انقلب الى الطب وخدم في الجيش فترة من الوقت وباختصار كان مشغولا ، لا وقت لديه لأن يكون قتيلاً حب سيدة ظالمة . تستخدم القصيدة اللغة الدينية . ولكن الدين الذي تحدث عنه كامبيون ليس الدين الذي يؤمن به أبداً . ومع ذلك فقد جاءت قصيدة حب رفيعة المستوى ، انها قصيدة متكاملة ، ولو اعتقدت أن القصيدة التقليدية لا يمكن أن تتأني إلا من الممارسة الأدبية ، وانك تستطيع أن تكتب قصيدة أفضل إذا اعتمدت على التجربة الحقيقية ، فاني أشك في أنك تستطيع أن تثبت ذلك . بيد اني لا أستطيع شرح ما فعله كامبيون فعلا في هذه القصيدة قبل أن أصل الى النقطة الثانية .

كل الموضوعات والشخصيات والقصص التي تواجهك في الأدب تنتمي الى أسرة واحدة متواشجة . وبإمكانك التحقق من ذلك إذا أمعنت في كلمات التراجيديا أو الكوميديا أو الهجاء أو الرومانس: فهناك طرق نموذجية عديدة يتم سرد القصص بواسطتها . انك تحتفظ بجماع خبراتك الأدبية معا : فانت دائما تتذكر قصة أخرى قراتها أو فلما شاهدته أو شخصية أثرت فيك . لكن هذا يحدث لمعظمنا ، في أغلب الاوقات ، بشكل غير واعي ، لكن الحقيقة انك في الأدب لا تقرأ رواية واحدة ، أو قصيدة بعد أخرى ، فهناك موضوع لا بد من دراسته ، كما في العلم ، فكلما درست أكثر ، تعمقت في الأدب ككل أكثر فأكثر . مفهوم الأدب « ككل » يوحي الينا بشيء آخر . أمن الممكن ، بأي طريقة فجأة وناقصة ، أن نلقي نظرة شمولية على الأدب ككل : على اعتباره موضوعا متماسكا للدراسة ، وليس فقط كواما من الكتب ؟ إن نقادا عديدين في السنوات الأخيرة جرفهم هذا الاقتراح ، فطفقوا يرجعون الى الأدب البدائي الذي تحدثنا عنه قبل قليل .

لانشاء أي عمل في الفن أنت بحاجة الى مبدأ في التكرار أو المعاودة:
 هذا ما يقدم لك الإيقاع في الموسيقى ، والنموذج في الرسم . اما الأدب
 فلا بد من أن يقوم بتوحيد العالم البشري مع العالم الطبيعي ، أو يخلق
 تماثلات بينهما . ان السمة المعادة أو المكررة بشكل واضح في الطبيعة
 هي الدائرة . فالشمس تسافر عبر السماء وتفرق في الظلام ثم تعود
 من جديد ، والفصول تدور من الربيع الى الشتاء ، وتعود من جديد
 الى الربيع والماء يجري من الجداول أو الينابيع الى البحر ، ثم يعود
 مع المطر . والحياة الانسانية تسير من الطفولة الى الموت ، ثم تعود
 في ولادة جديدة . فلا بد والحالة هذه ، من ان تلتصق القصص والأساطير
 البدائية بهذه الدائرة التي تمتد مثل عمود فقري وسط كل من حياة
 الانسان والطبيعة .

الميثولوجيات ملأى بالالهة والابطال الشباب الذين يقومون بشتى
 المغامرات الناجحة ، ثم يتخلى صحبهم عنهم أو يخونونهم ، فيقتلون
 أو يموتون ، لكنهم يرجعون الى الحياة مرة ثانية ، فيمثلون بقصتهم
 هذه حركة الشمس عبر السماء نحو الظلام وتعاقب الفصول من الشتاء
 الى الربيع . أحيانا يلتهمهم وحش بحري هائل ، أو يقتلهم خنزير
 بري ، أو يتوهون في عالم سفلي مظلم غريب ، ثم يكافحون حتى يجدوا
 سبيلا للخروج ، والعودة الى العالم . أساطير من هذا النوع نجدها في
 قصص برسيوس وثيسيوس وهرقل في الميثولوجيا الاغريقية ، وهي
 تقبع وراء الكثير من قصص التوراة . وقد جرت العادة أن تكون هناك
 شخصية نسائية في القصة . وقد زعم بعض النقاد الذين أشرت اليهم
 أن هذه القصص ترجع الى قصة ميثولوجية واحدة ، ربما لا يكون لها
 وجود كقصة في أي مكان في العالم ، الا أن في مقدورنا انشاءها من
 الاساطير والليجنندات التي بين أيدينا . وقد حاول الشاعر روبرت
 غريفز أن يفعل هذا ، في كتاب سماه « الربة البيضاء » . وقد سمي
 غريفز القصيدة « الى جوان في الانقلاب الشتوي » : جوان اسم ابنة،
 والانقلاب الشتوي اشارة الى زمن عيد الميلاد، وهو أدنى نقطة في السنة،

عندما تلقى الاخشاب في النار ، أو نضع الانوار على رؤوس الاشجار ،
دلالة على التاكيد أن نور العالم لن ينطفىء . تبدأ قصيدة غريفر
كما يلي :

هناك قصة واحدة ، واحدة فقط

تستحق أن أخبرك بها

سواء كنت شاعرا مثقفا أو طفلا موهوبا

فإنها ترجع كل الخطوط أو الزينات الصغيرة

التي يرتجف ضوءها

كالقصص الشائعة في شرودها .

في نسخة غريفر لهذه القصة الواحدة ، تلعب دور البطولة فيها
« الربة البيضاء » وهي شخصية نسائية مرتبطة بالقمر ، الذي يكون
مرة مدراء ومرة زوجة ومرة سيرين أو ساحرة جميلة لكنها مخادعة ،
ومرة مجوزا مشؤومة أو ساحرة من العالم السفلي ، مثل هيكاتي وبقيّة
السحرة في مسرحية « مكبث » ، ويرى غريفر أن قصيدة قصيدة
كلمبيون التي سبق واطلعتك عليها متأتية من حقيقة أنها تستخدم هذه
الربة البيضاء في أعظم ملمح من ملامحها : الساحرة اللعينة تطوف
الجحيم وهي تحملق مفتخرة بجثث عشاقها الذين قضت عليهم .
وعندما يقول غريفر انها القصة الوحيدة التي تستحق السرد في الأدب ،
فانه يعني أن النماذج الكبرى للقصص ، من كوميديات وتراجيديات ،
تستمد موضوعها منها . فالكوميديات مستمدة من المرحلة التي يكون
فيها الرب والربة زوجين عاشقين سعيدين . والتراجيديات مستمدة
من المرحلة التي يتحطم فيها العاشق ويقتل ، في حين تجدد الربة
البيضاء شبابها وتستعد لجولة أخرى في انتظار ضحية من ضحاياها .

أنا شخصا أعتقد أن قصة غريفر هي قصة مركزية في الأدب ،
ولكن بما أنها تلائم عالما داخليا ، فإنها ماتزال القصة الكبرى والفضلى

المعروفة . وحتى اشرح ذلك ، أرى نفسي مضطرا أن أعود بك ، وآمل أن تكون العودة الأخيرة الى الجزيرة المهجورة ومستويات العقل الثلاثة.

قلت إنك أخذت ترى العالم بعقل وعواطفك . فلديك شعور بالتوحد مع العالم المحيط بك - « أنا أحب هذا » - ولكن الأرجح أن يزداد شعورك بالوعي الذاتي ، فتنتقطع عن العالم المحيط بك . لقد أشرت الى أن روبنسون كروزو افتتح رحلته ودفتر حساباته : ان كل ما دونه في دفتره كان الأشياء المضادة لموقفه والملائمة له ، وربما نستطيع أن نرى الآن لماذا فكر أن من المهم تدوينها . لو قمت بتطوير خيالك في عالمك الجديد المنتمي الى هذا العالم ، فستبدأ التدوين كما يلي : أشعر بالانفصال والانقطاع عن العالم المحيط بي ، لكنني أشعر أنه جزء مني، وأتمنى أن أشعر بذلك مرة أخرى ، فاذا انتابني هذا الشعور فلن يفلت مني . تلکم هي خلاصة قائمة ضبابية للقصة التي تروی كيف عاش الانسان في العصر الذهبي ، أو جنة عدن ، أو هسبريد أو مملكة الجزيرة السعيدة في الاطلنطي ، وكيف فقد ذلك العالم ، وكيف يمكن أن نسترده نحن في يوم من الايام . أنا قلت منذ البداية أن هذا الشعور هو شعور فقدان التوحد مع العالم وأن الشعر ، اذا استخدمنا لفة التوحد ، المجاز ، يسعى الى ارجاع خيالنا اليه . على أي حال ، اليكم ما زعم بعض الشعراء أنهم يحاولونه . فلنستمع الى وليم بليك :

« ان طبيعة عملي هي طبيعة رؤيوية أو تخيلية ، انها محاولة لاستعادة ما سماه القدماء العصر الذهبي » .

ولنستمع الى وردزورث :

الفردوس ، ومجاري المياه

والحقول الاليزية البديعة - كاولثك

الباحثين منذ القديم في القارة الأطلنطية -

لماذا كلها تاريخ للأشياء المرتحلة
أو رواية عن شيء ليس له وجود ؟
إنني قبل أن تحل ساعتني المباركة
سوف أصبح ، وحينئذ في سلام ،
بالشعر الزوجي
لهذا الانجاز العظيم

ولتستمع الى لورانس :

لو كنت حذرا وصلبا
كرأس وتد
تدفعني هبات خفيفة
عندها تنفلق الصخرة
ونصل الى التيه
ونجد أرض هسبريد

هناك ييتس في قصيدته « الأبحار الى بيزنطة » التي قدمت لي
عنوان هذه الحلقة من البحث « مدرسة الفناء » :

رجل مسن ، لكنه شيء نافع
معطف مهترىء على مشجب
ما لم تصفق الروح بيديها وتغني
لكل مزقة في ثوبها الفاني
ليس ثمة مرسلة غناء

بل دراسة الأوابد روعتها ولذلك مخرت البحار وجئت الى المدينة المقدسة ((بيزنطة))

هذه القصة عن فقدان التوحد واستعادته ، هي في رأيي اطار كل أدب . وفيها قصة البطل بالآف الوجوه ، كما يسميه أحد النقاد ، حيث مغامراته وموته واختفاؤه وزواجه أو بعثه ، هي النقاط المركزية لما سيصبح رومانسا وتراجيديا وهجاء وكوميديا في القصة الخيالية ، وأمزجة عاطفية تظهر في مثل هذه الاشكال ، كالشعر الغنائي ، الذي ، طبعا لا يروي قصة ولا يسرد حكاية .

نلاحظ ان الكتاب المحدثين نادرا ما يتكلمون عن رؤى المدن الذهبية المقدسة والجنات السعيدة ، ولكنهم حين يتكلمون فانهم يعنون ما يقولون . انهم ينفقون كثيرا من وقتهم في الحديث عن البؤس والاحباط أو عبثية الوجود الانساني . ان الأدب ، باختصار ، لا يقودنا فقط الى استعادة التوحد مع العالم ، لكنه أيضا يفصل تلك الحالة عن نقيضها ، عن العالم الذي لا نحبه ونريد أن نهرب منه . ان اللهجة التي يتخذها الأدب تجاه هذا العالم ليست لهجة أخلاقية . اننا نسميها لهجة ساخرة . إن تأثير السخرية هي تمكيننا من أن ننظر الى الموقف من قمة رأسه - ان لدينا سخرية في المسرحية ، مثلا ، عندما نعرف المزيد عما يجري ، أكثر مما تعرف الشخصية ذاتها - وبهذا تفصلنا ، في الخيال على الاقل ، عن العالم الذي نفضل ألا نتورط فيه .

بتطور المدنية ، نفدوا أشد اهتماما بالحياة البشرية ، وأقل علاقة بالطبيعة غير البشرية . ان الادب يعكس هذا ، وكلما تقدمت المدنية ، اشتد اهتمام الادب بالقضايا والصراعات البشرية الصرفة . لقد تلاشت الآلهة والابطال من الاساطير القديمة ، وأخلت المكان لاناس من أمثالنا . اننا مانزال نرى عند شكسبير ابطالا لا يستطيعون رؤية الاشباح ،

وينطقون بشعر رائع ، ولكنهم ، بمرور الزمن ، وعندما نصل الى مسرحية بيكيت « في انتظار غودوت » نجد الابطال ينطلقون بالنثر ، ويصبحون هم انفسهم اشباحا . علينا ان نتمعن في طرق الاداء التي يستخدمها الكاتب ، في صوره ورموزه ، لبدو لنا انه تحت كل تعقيدات الحياة البشرية التي يصعب التحديق فيها ، ماتزال طبيعة غريبة تقيم معنا . وفوق كل شيء ، علينا ان نتمعن في التصميم الكلي لعمل الكاتب ، والعنوان الذي اختاره ، وموضوعه الرئيسي ، الذي يشير الى ما ربه في الكتابة ، لنفهم ان الادب ما يزال يؤدي الوظيفة التي كانت الميثولوجيا تؤديها منذ البداية ، الا انه ادب شحنت اشكاله الغائمة بانوار ساطعة ، وظلال قاتمة .



٣ - عمالقة في الزمان

في البحثين السابقين رحنا ندور حول المسألة : أي نوع من الواقع يتعامل معه الادب ؟ عندما تشاهد مسرحية من مسرحيات شكسبير ، تعرف انه ليس هناك من الناس من يشبه هاملت أو فلستاف . ربما عاش في الدانمرك أمير سمي آملت ، وربما دعي أحدهم السير جون فاستاف . والحقيقة انه وجد هذا الشخص ، وقد دخل إحدى مسرحيات شكسبير المبكرة . لكن ليس لهاتين الشخصيتين التاريخيتين أي تأثير على هاملت وفلستاف أكثر مما لي ولك من تأثير . ان الشعراء مفرمون بأخبار الناس ، وعلى الاخص أصحاب المال والنفوذ ، انهم قادرون على تخليدهم بالاشارة اليهم في قصائدهم . وهم على حق أحيانا فلو كان في الجيش الاغريقي ملاكم ضخم اسمه آخيل ، لدهش ولا شك أن يجد اسمه سيظل معروفا بعد ثلاثة آلاف سنة . وسواء سرّ ذلك أم لم يسر ، فلن تلك قضية أخرى . فلنفرض ان هناك شخصية تاريخية اسمها آخيل . ان ثمة سببين في بقاء اسمه معروفا . الاول ان هومر كتب عنه . والثاني ان كل ما كتبه هومر عنه ينافي العقل من الناحية العملية . فلا أحد يصبح محصنا ضد كل اذية بمجرد تغطيسه في نهر ، ولا أحد يحارب رب الانهار ، ولا أحد اسمه حورية من حوريات البحر . وسواء كان آخيل أو هاملت أو الملك لير أو والد تشارلز ديكنز ، فان أيّا منهم يدخل الادب ، لابد ان يخضع له ، أما ما هو عليه في الواقع ، فلا أهمية لذلك . ولكنه ليس شخصا غير واقعي ، فأخيل هومر ليس آخيل الواقعي ، فاللاواقعات لاتبقى مفعمة بالحياة بعد ثلاثة آلاف

سنة ، كما بقي اخيل هومر . هذا النوع من المشكلة هو الذي يجب ان نحله : فالحقيقة ان ما نجده في الادب لا نقول عنه انه واقعي او لاواقعي ان لدينا كلمتين : التخيلي (الوهمي - المترجم) وتعني اللاواقعي ، والخيالي (العملية الابداعية - المترجم) وتعني ما ينتجه الكاتب ، فهما تعنيان شيئين مختلفين .

انا نفهم كيف اكتسب الشاعر شهرته باعتباره كذوبا مرخصا له بالكذب . ان كلمة « الشاعر » تعني في بعض اللغات « الكدوب » والكلمات التي نستخدمها في النقد الادبي ، من امثال الحدوته (Fable) والقصة الخيالية (Fiction) والاسطورة ، تعني كلها شيئا لا يصدق . وقد كان بعض الآباء في العهد الفكتوري يمنعون اطفالهم من قراءة الروايات لانها « غير حقيقية » . لكن قلة من عقلاء الناس في هذه الايام يرفضون تخويل الشاعر حرية تغيير ما يريد تغييره عندما يستخدم موضوعا من التاريخ أو من الحياة الواقعية . وقد شرح ارسطو سبب ذلك منذ زمن بعيد . ان المؤرخ يقدم تقارير نوعية وخاصة مثل « جرت معركة الهاستنغ عام ١٠٦٦ » وبالتالي فانه يحاسب وفقا لصدقه أو كذبه فيما يقول - فهل وقعت المعركة ام لم تقع ، فان وقعت ، فهل وقعت في هذا التاريخ أو في غيره . لكن الشاعر ، كما يقول ارسطو ، لا يقدم اي تقارير حقيقية ، لا نوعية ولا خاصة . ليست مهمة الشاعر أن يخبرنا بما حدث ، بل بما يحدث : ليس بما وقع ، بل بنوع الشيء الذي يقع دائما . انه يقدم اليك الحدث النموذجي المتكرر ، وهو ما يسميه ارسطو « الحدث الكوني » . لن تهرع الى مكتب لتعرف تاريخ - سكوتلندا - أنك تهرع اليه لتعرف ما الذي يشعر به رجل اغتصب التاج وخسر نفسه . وعندما تقابل من أمثال ميكوبر عند ديكنز ، لا تشعر انه يجب ان يكون هناك رجل ، يعرف ديكنز من يشبهه تملما : أنك تشعر ان هناك شيئا من ميكوبر في كل شخص انت تعرفه ، بما في ذلك انت نفسك . ان انطباعاتنا عن الحياة البشرية نلتقطها انطباعا بعد

انطباع ، ومن ذلك تبقى بالنسبة لمعظمنا ففضاضة وغير منظمة . لكننا في الادب نجد الاشياء رتبت الكثير من الانطباعات وركزتها ، وهذا جزء مما يسميه أرسطو بالحدث البشري النموذجي أو الكوني .

حسنًا : كيف نفسر أخيل بناء على هذا ؟ لقد كان أخيل محصنا من الأذية ما عدا عقبه (كاحله) وكان ابن حورية من حوريات البحر . وكل هذه الاشياء لا يمكن أن تكون حقيقية ، إذن ما الذي جعل أخيل شخصية نموذجية أو كونية ؟ أننا هنا امام نوع آخر من المشكلة . قلنا من قبل إن الكاتب بقدر ما يكون واقعيًا ، وبقدر ما تكون شخصياته واحداثه مشابهة لنا ، يكون مستحقًا للسخرية ، بحيث يضعك ، كما يضع القارئ في موقع متفوق على الشخصيات والاحداث ، إذ يفصل خيالك عن العالم الذي يعيشون فيه ، فترى هذا العالم بوضوح وشمولية بعيدا عن الخيال . أما أخيل هومر ، فيقدم التكنيك الماكس ، فتكون الشخصية بطلا واضخم من الحياة بكثير . ان أخيل اكبر مما يستطيع أي انسان ان يكونه ، لانه يمثل ما يتمنى الانسان ان يكونه ، ويفعل ما يفعله معظم الناس لو كانوا مثله قوة . انه ليس صورة لبطل فردي ، بل قوة عظيمة كامنة للرجلة البشرية والاحباط والسخط ، انه شيء نملكه نحن أيضا ، انه جزء من البشرية ككل . ولأن أخيل هو ما يستطيع أن يكونه ، فانه اله ، تورط مع الطبيعة الى درجة ان له أما في البحر وعدوا في النهر ، الى جانب آلهة أخرى في السماء تهتم به مباشرة وبما يقوم به من اعمال . وبما انه ، بسبب قوته الخارقة للطبيعة ضد اشياء لا يعرفها ، فان ثمة منظورا ساخرا ايضا . الآن لا أحد يهتم بأخيل التاريخي ، ان كان قد وجد أو لم يوجد ، لكن أخيل الاسطوري يعكس جزءا من حياتنا الخاصة .

لندع هذه الناحية لحظة ، ولنرجع الى مسألة الخيالي (أي الابداعي - المترجم) . ما الذي يحدث عندما يستخدم شاعر ما صورة أو شيئا في الطبيعة ، كقطيع غنم ، أو حقل ازهار ؟ اذا استخدمها فانه يستخدمها استخداما شعريا : انها تتحول الى قطعان وازهار شعرية (بويطيقية)

يتمتعها الادب ويهضمها ، فتستقر في اللغة الادبية وفي داخل التقاليد الادبية . مالا تحصل عليه في الادب ليس سوى القطعان التي تقضم العشب ، او الازهار التي تتفتح في الربيع . ثمة دائما سبب ادبي لاستخدامها ، وذلك يعني ان هناك شيئا في الحياة البشرية تتطابق معه أو تمثله أو تشبهه . ان مطابقة الطبيعي والبشري هي أحد الاشياء الذي يعنيه « الرمز العالمي » ، بحيث نقول انه عندما يستخدم الكاتب صورة أو شيئا من العالم المحيط به فانه يجعله رمزا .

ثمة طرق عدة للقيام بذلك . فالى جانب الادب هناك جميع البنى اللفظية للاحاساس العملي والدين والاخلاق والعلم والفلسفة . واحد الاشياء التي يقوم بها الادب هو ايضاحها ، فيضع أفكارها المجردة في صور ومواقف ملموسة . وعندما يفعل ذلك عمدا يبقى لدينا مانسميه المجاز (Allegory) حيث يقول الكاتب : أنا لا أقصد الخراف الحقيقية ، أنا أقصد شيئا دينيا أو سياسيا عندما أقول « خراف » . أنا أفكر بالخراف لاني سمعت من الراديو احدهم يعني لحنا من أغنية باخ التي تبدأ : « الخراف ترعى بأمان حيث يراقبها الراعي الصالح » . فإذا افترضنا أن هذا برنلمج موسيقي ديني ، فلا يد من أن ترمز الخراف للمسيحيين والراعي الصالح للمسيح . انها ببساطة يمكن أن تعني ذلك . فإذا صادف وكانت هذه الاغنية ديورية ، كتبت بمناسبة عيد ميلاد احد الامراء . الامان الصفار يكون الراعي الصالح هو الامير ، وتكون الخراف المواطنين الذين يدفعون الضرائب للامير . لكن الخراف خراف مجازية ، سواء كان المجاز سياسيا أو دينيا ، وإذا كانت مجازية فهي ادبية .

ثمة كمية كبيرة من المجاز في الادب ، أكثر مما نقدر عادة بكثير ، لكن المجاز الآن صار دقة قديمة: إن معظم الكتاب الحديثين لا يحبون أن ترتبط صورهم بهذه الطريقة النوعية ، ويعتقد النقاد المحدثون أن المجاز ليس أكثر من عقلية بسيطة سطحية . والسبب هو ان المجاز ، الذي عن طريقه يشرح الادب حقائق أخلاقية أو سياسية أو دينية ، يعني أن

الكاتب وجمهوره مقتنعون جدا بالواقع ، وبأهمية هذه الحقائق ، أم الكتاب المحدثون وجماهيرهم ، بشكل عام ، فلا .

ثمة طريقة معروفة أكثر في التدليل ان الصورة هي صورة أدبية . هذه الطريقة هي التلميح في الادب الى شيء آخر . فالادب يميل الى أن يكون لماحا ، والاساسيات الادبية ، الادب اليوناني والادب الروماني الكلاسيكي والتوراة وشكسبير وملتون ، تتردد اصداؤها باستمرار . فلنأخذ مثالا بسيطا : كثيرون منكم يعرفون قصيدة شسترتون في الحمار ، التي تصف هذا الحيوان بالبلادة والسخرية ، ولكنه لا يابه بذلك . فالقصيدة تقول في خاتمتها :

أنا ايضا لي ساعتني

ساعة عصبية وعذبة :

فهناك هتاف في مسمعي

وسعف نخيل تحت أقدامي

الاشارة هنا الى « أحد الشعانين » ليست اشارة مابرة في القصيدة ، بل انها عصارة القصيدة كلها ، ولا نستطيع أن نقرأ القصيدة إلا إذا عرفنا مرجعيتها . وفي قصائد اخرى نجد انفسنا امام مراجع من الاساطير الكلاسيكية . فهناك قصيدة مبكرة لبيتس بعنوان « حسرة حب » :

واخيرا جئت بهاتين الشفتين الورديتين الحزبتين

ومعك جاءت كل دموع العالم

وكل مشاكل سفنه المكسدة

وكل مشاكل اعوامه المديدة

لكن ييتس كان سمكريا في قصائده ، وعلى الاخص قصائده الاولى ،
وفي الطبعة الاخيرة من مجموعته الشعرية نقرأ بدلا من السابق ما يلي :

اطلت صبية بشفتيها الوردتين الحزبتين

واظهرت عظمة العالم في الدموع

تحكمها الاقدار كاوليس والسفن المكدودة

فخورة كبريام الذي قتل بيد انداده .

النسخة القديمة غلضة ، والاخيرة دقيقة ترجع الى شيء آخر في
التقاليد الادبية ، واعتقد ييتس ان المرجع الدقيق كان تحسينا لشعره .

هذه الالماحة في الادب هلمة ، لانها تظهر مانقوله باستمرار ، ذلك
انك في الادب لاتقرأ قصيدة واحدة بعد اخرى ، ولا رواية بعد رواية ،
وانما تدخل في عالم كامل حيث كل عمل في الادب يشكل جزءا منه .
وهذا يؤثر في الكاتب تأثيره في القارئ . كثير من الناس يعتقدون ان
الكاتب الاصيل يستوحى الحياة اما الكاتب المبتدلون ، الكتاب السدين
ياخذون من غيرهم ، فانهم يستوحون الكتب . ان هذا لسخافة :
فالوحي هو الوحيد الجدير الذي يوضح شكل ما هو مكتوب ، لذا من
الافضل ان يتأتى من شيء يمتلك مسبقا شكلا ادبيا . والاغلب اننا لانجد
قصيدة تقوم كليا على الملمحة واحدة كقصيدة شستراتون ، وانما يجري
الالماح عبر تجربتنا الادبية . فان كنا لانعرف التوراة والقصص الاساسية
للادبيين اليوناني والروماني ، فاننا نقرأ الكتب ونشاهد المسرحيات ، بيد
ان معرفتنا لا تنمو اذا لم نتعلم جدول الضرب (أي المبادئ الاساسية -
الترجم) . اننا هنا نلامس قضية ثقافية ، وهي لماذا يجب ان نقرأ ،
وهذا ماسوف نرجئه الآن ونعود اليه فيما بعد .

قلت من قبل أن لاجديد في الادب الا وله شكل في القديم . ان آخر تطورات الدراما هو مسرح العبث أو اللامعقول ، وهو شكل أهوج تماما في الكتابة ، حيث كل شيء متسبب ، بلا ضوابط عقلية . من هذه المسرحيات ، مسرحية يونسكو « المغنية الصلعاء » . وفيها يتجاذب السيد والسيدة مارتن اطراف الحديث . يعتقدان ان كل واحد قد رأى الآخر من قبل ، ويكتشفان انهما سافرا ذلك الصباح في القطار نفسه ، اذ كان معهما الاسم ذاته والعنوان ذاته ، ونالما في غرفة واحدة ، وكل واحد منهما له ابنة بعمر سنتين ، واسمها اليس . أخيرا بقرر السيد مارتن ان يتحدث عن زوجته المفقودة منذ أمد طويل اليزابيت وهذا المشهد مبني على تقليدين من امتن التقاليد في الادب . الاول هو الموقف الساخر ، حيث يرتبط اثنان مع بعضهما ارتباطا حميما ، ومع ذلك لا يعرف احدهما شيئا عن الآخر . والثاني هو الوسيلة القديمة الأساسية التي يسميها النقاد « مشهد التعرف » حيث الابن ، وهو الوريث ، الذي طالت غيبته ، يعود من استراليا في الفصل الأخير . مايجعل مشهد يونسكو مضحكا هو انه تقليد ساخر ، أو تشويش لتلك التقاليد المألوفة . ان الالامح في الادب جزء من ميزته الرمزية ، قدرته على امتصاص كل شيء من الحياة الطبيعية او البشرية في الكيان التصوري الخاص .

قصيدة اخرى مشهورة لوردزورت « وحيدا أهيم كفيمة » كيف يرى وردزورث حقلا من الزنابق ، فيجد فيما بعد انها :

تومض على تلك العين الباطنة

التي باركتها الوحدة

وعندئذ يفيض قلبي سرورا

ويرقص مع الزنابق

فالأزهار تصبح أزهارا شعرية (بويطيقية) حالما تتوحد مع العقل البشري . الذي يضعه في عالم الخيال ، فالاحساس بالرؤية والعاطفة البشرية التي تفوح من الزنابق هو ما يمنحها سحرها الشعري . ان العقل البشري هو العقل الفردي لوردزورث قبل كل شيء ، لكن حالما نكتب قصيدة يصبح عقلنا أيضا . ليس ثمة تعبير ذاتي في قصيدة وردزورث ، فكيفما ظهرت القصيدة اختفت شخصية وردزورث الفردية . المبدأ العام هو أنه فعلا لا وجود لأي شيء اسمه التعبير الذاتي في الادب .

باختصار ليست الشخصية التاريخية فقط هي التي تسود الادب : ان الشاعر ايضا يسود . ان الشاعر ، كما قلنا في البحث الاول ، انسان ليس اقل ولا افضل كانسان من أي فرد آخر . انه انسان يمتلك مهارة خاصة في رصف الكلمات مع بعضها ، لكنه خارج هذه الناحية لا يسترعي انتباهنا بشيء . ان معظم الشعراء المشهورين لهم حياة مشهورة ، ولبعضهم ، كبايرون ، أمور في الحب باتت معروفة على نطاق واسع . ولكننا نربط ما يقوله الشاعر بحياته الخاصة لمتعة عارضة فقط . كتب بايرون قصيدة عن خادمة أثينا . وقد كانت هناك فعلا خادمة لأثينا ، وهي فتاة في الثانية عشرة من عمرها ، وقد طلبت امها ثمنها لها يقدر بثلاثين ألف قرش ، بيد أن بايرون رفض دفع هذا الثمن . وكتب وردزورث قصائد بديعة عن فتاة اسمها لوسي . لقد خلقها خلقا ، لكن لوسي كانت فتاة واقعية مثل خادمة أثينا . تشعر مع بعض الشعراء ، مع ملتون مثلا ، ان هناك رجلا عظيما قدر له أن يكون شاعرا ، ويظل عظيما مهما فعل . مع شعراء عظام آخرين من أمثاله كهومر وشكسبير ، نشعر فقط أنهم شعراء كبار . اننا لا نعرف شيئا عن هومر : فبعض الناس يعتقدون ان هناك هومرين ، أو مجموعة من الهوامر . نظن أنه كان عجوزا أعمى ، لكننا استنتجنا هذه الفكرة من إحدى شخصيات هومر . كما أننا لا نعرف شيئا عن شكسبير ، باستثناء توقيع أو توقيعين وبضعة عناوين ، ووصية ، وسجل معمودية ، وصورة لرجل يبدو جليا أنه غبي . فنحن لا نعزو القصائد والمسرحيات والروايات التي نقرأها ونراها الى الرجال الذين كتبوها ، ولا حتى لأنفسنا ، بل نعزو كل واحدة الى الأخرى . فالادب عالم نحلول أن نبنيه ندخل فيه ، في الوقت ذاته .

قصيدة وردزورث مفيدة لأنها احدى القصائد التي تخبرك عما
ينوي الشاعر ان يفعله . اليك الآن قصيدة اخرى لا تخبرك بشيء ، وإنما
نقدم إليك الصورة . انها قصيدة بليك « الوردة المريضة » :

ايتها الوردة ، مريضة انت

فالدودة المتوارية

التي تطير في الليل في العاصفة المعولة ،

قد عثرت على سريرك

بفبطة قرمزية

ان حبها السري في الليل

هو الذي يدمر حياتك .

مؤلف كتاب حديث عن بليك ، وهو هازرد آدمز ، يقول انه قدم هذه
القصيدة لصف من ستين طالباً ، وسألهم أن يشرحوا معناها . تسعة
وخمسون منهم حولوا القصيدة الى مجاز . اما الطالب الستون ، فقد
كان طالباً في قسم البستنة . فظن ان بليك يتحدث عن مرض نباتي . والآن
لو حاولت ان تشرح ما تعنيه أي قصيدة ، فانك مضطر للعودة الى المجاز
الى حد ما : فلا مفر من ذلك . ان بليك لا يتحدث عن مرض نباتي ، بل
عن مرض بشري ، وحالما « تفسر » وردته ودودته ، فانك تكون قد حولتهما
الى مظهر من مظاهر الحياة والشعور الانساني . هنا تبدو العلاقة
الجنسية لصيقة بالقصيدة . لكن القصيدة فعلاً ليست من
المجاز ، وبذلك فإنك لا تحس أن أي تفسير لها يعتبر كافياً : فقصاصتها
وقوتها وسحرها تهرب من كل التفسيرات . انها ليست مجازية . انها
تلميحية . ففي مقدورك ان تفكر بحواء في جنة عدن ، وهي تغف عارية
بين الازهار - وهي نفسها أجمل وردة كما يقول ملتون - وقد جاءتها
الحية تعلمها أن عريها ، والحب الذي يسكن فيه ، يجب أن يكون سرياً

وفي الظلام . هذه الملاحه ، قد تساعدك على فهم أفضل للقصيده ، لأنها تسير بك الى صميم الخيال الادبي الغريبي ، وتعرفك على عائلة الاشياء التي يعالجها بليك . بيد ان القصيدة لا تقوم على التوراة ، وان كانت لا تكتب من دون وجود التوراة . لقد ادرك طالب البستنة شيئا صحيحا لقد رأى ان بليك عني ما قاله عندما تحدث عن الورود والديدان ، ولبس عن أي شيء آخر . حتى تفهم قصيدة بليك عليك أن تقبل بكل بساطة عالما وروده ويددانه محاطة وممتلكة من قبل العقل البشري ، بحيث أن ما يجري بينهما متوحد مع ما يجري في الحياة البشرية .

في مسرحية شكسبير « حلم ليلة منتصف الصيف » لاحظ ثيسوس :

المجنون والعاشق والشاعر

هم وحدهم اصحاب خيال كامل

ليس ثيسوس ناقدا أدبيا ، انه شخص مفرور لطيف المعشر ، لكن في ملاحظته تكمن حقيقة هامة . فالمجنون والعاشق يحاولان التوحد بشيء ما ، العاشق بسيدته والمجنون بهلواسه . ان كل الناس البدائيين يحاولون توحيد أنفسهم بالطواطم أو الحيوانات أو الارواح . لقد تحدثت عن السحر في قصيدة بليك : وتلك كلمة غامضة في النقد ، لكن السحر حقا إيمان بالتوحد من النوع ذاته : فالساحر يصنع صورة شمعية للشخص الذي لا يحبه ، ثم يفرز فيها دبوسا ، فيتألم الشخص المتوحد فيها . والشاعر أيضا متوحد : إن كل ما يراه في الطبيعة يوحدته مع الحياة البشرية . وهذا هو السبب في أن الأدب ، وبالأخص الشعر يتشبه بالعقول البدائية التي أشرت اليها في بحثي الأول .

الفرق هام جدا . السحر والدين البدائي شكلان من أشكال الايمان : الجنون والعشق شكلان من أشكال التجربة أو الحدث . والايمان والحدث مرتبطان ارتباط وثيقا ، لأن ما يؤمن به الانسان فعلا يظهر تماما في الأحداث التي يقوم بها . في الايمان أنت تهتم دائما بمسائل الحقيقة والواقع : انك لا تؤمن بأي شيء ما لم تستطع القول

« انه هكذا » . لكن الأدب ، كما نذكر ، لا يضع أي تقارير من هذا النوع : ما يقوله الشاعر والروائي أشبه بـ « فلنفرض هذا الموقف » . لذلك لا يمكن أن يكون للشعر دين ، ولا يمكن أن يقوم الأدب على أي إيمان . عندما تكف عن الإيمان بدين ، كما كف العالم الروماني عن الإيمان بجوبيتر وفينوس ، انقلبت آلهة الدين الى شخصيات أدبية ، وعادت الى عالم الخيال . بيد أن الإيمان يمكن أن يستبدل بإيمان آخر . فللكتاب طبعاً إيمانهم الخاص ، ومن الطبيعي أن نشعر بتعاطف خاص تجاه أولئك الذين يرون الأشياء بالطريقة التي نراها . لكننا جميعاً نعرف ، أو سرعان ما نتأكد ، أن عظمة الكاتب الحقيقية تكون في مكان آخر . أن عالم الخيال هو عالم الإيمان الذي لم يولد بعد ، أو الذي ما يزال جنيناً : فإذا آمنت بما تقرأه في الأدب ، فلا شك أنك بالتالي تؤمن بكل شيء .

يمكنك أن تسأل : ما فائدة دراسة عالم الخيال حيث كل شيء ممكن ، وكل شيء مفترض افتراضاً ، حيث لا يوجد الصحيح ولا الخطأ وكل الأمور جيدة ؟ اعتقد أن من أهم فوائد هذه الدراسة التشجيع على التسامح . ففي الخيال لا يشكل إيماننا الخاص سوى بعض الممكنات ، لكننا نستطيع أن نرى الممكنات في إيمان الآخرين أيضاً . أن التزمّات والتعصبات قلما تقدم للفنون خلعة ، لأنها مأخوذة بإيمانها وبأحداؤها ، بحيث تعتقد أنها حقائق مسلمات ، وليست ممكنات . ومن الممكن أن ينتقل المرء الى الطرف المقابل ، فيكون هاوياً بحيث تسكره الممكنات التي لا يملك الفرد تقاليد لها أو لا يملك القدرة على العمل بها إطلاقاً . لكن أمثال هؤلاء الناس أقل بكثير جداً من المتزمتين ، وهم في عالمنا هذا أقل خطراً بكثير أيضاً .

ان ما يخلق التسامح هو قوة العزل الموجودة في الخيال ، حيث الاشياء تنتحي تماما قبل أن تصل الى الايمان والحدث . والتجربة معروفة تماما وشائعة ، فالحاضر ليس رومانسيا كالماضي ، فالمثل والرؤى العظيمة سرعان ما تصبح رثة قدرة في الحياة العملية . الأدب يعكس هذه العملية . فعندما تنتحي التجربة قليلا عنا ، كتجربة حروب نابليون في رواية تولستوي « الحرب والسلام » ، نجد فيها الكثير من الرفعة والمسرة . إني أشير الى تولستوي لأنه آخر كاتب تفتنه الحرب بذاتها ، أو أنه يدعي أن رعبها لم يكن مخيفا . ثمة شيء من الوهم حتى في « الحرب والسلام » ، لكن الوهم يقدم لنا الواقع الذي ليس تجربة فعلية للحرب ذاتها : واقع الجزء والمنظور ، واقع رؤية ما يجري ، ذلك لأن العزل وحده يقدم لنا ذلك . ان الأدب يقدم لنا ذلك العزل ، وكذلك يفعل التاريخ والفلسفة والعلم وكل شيء آخر جدير بالدراسة . لكن الأدب يملك شيئا آخر يقدمه لنا ، شيئا خاصا به وحده : شيئا مثل العبث والمستحيل في السحر البدائي .

عنوان هذا المقال « عمالقة في الزمان » مأخوذ من آخر جملة في سلسلة الروايات العظيمة التي كتبها مارسيل بروست وسماها « بحثا عن الزمن المفقود » . يقول بروست ان تجربتنا العادية ، حيث كل شيء ينحل في الماضي ، وحيث لا نعرف ما هو آت ، لا تستطيع أن تقدم لنا الشعور بالواقع ، مع أننا نسميها الحياة الواقعية . اننا في التجربة أشبه بموقع كلب في مكتبة ، اننا محاطون بعالم من المعاني ، على مقربة منا ، فلا ندرك حتى وجوده . يسرد بروست قصة طويلة مكثفة متتبعا الحياة في فرنسا من نهاية القرن التاسع عشر حتى بداية الحرب العالمية الاولى ، قصة تجمع معا بعض التجارب والموضوعات المتكررة . القصة بمعظمها سجل لتقلبات « الحياة الواقعية » ونفاقها وحسدها ، يشرح بروست (أو على الأقل راويته) كيف ان تجربة كهذه قذفت به خارج حياته العادية ، وكذلك خارج الزمن الذي يعيش فيه . وهذا ما يمكنه من تحرير كتابه ، اذ انها يسرت له أن ينظر الى الناس ، ليس كما يعيشون من لحظة الى لحظة متلاشسية ، بل باعتبارهم « عمالقة في الزمان » .

الكاتب ليس ساحرا ولا حالما . والأدب لا يعكس الحياة ، بل انه ايضا لا يهرب أو ينسحب من الحياة : انه يبتلعها . والخيال لا يتوقف حتى يبتلع كل شيء . ولا أهمية للاتجاه الذي ننطلق فيه ، فصوى الأدب دائما تشير الى الطريق ذاته ، الى العالم الذي لا شيء فيه يقبع خارج الخيال البشري . حتى الزمان ، عدو كل ما هو حي ، والاكره والارهب ، بالنسبة الى الشعراء على الأقل ، يمكن أن يتحطم بالخيال ، فكل شيء ممكن . ها نحن عدنا الى حدود الخيال التي أشرت اليها في بحثي الاول ، الى كون تشغله وتمثلكه الحياة البشرية ، الى مدينة ، الكواكب اقرب ضواحيها . لا أحد يؤمن بمثل هذا الكون : الأدب ليس ديانة ، ولا يطرح نفسه للايمان . ولكن ان نحن احجمنا عن رؤيته الممتدة خارج عقولنا ، أو اصررنا على أن يكون محدودا بشتى الطرق ، فاننا نميت شيئا في داخلنا ، وربما كان الشيء الوحيد المهم للابقاء علينا احياء .

* * *

٤ - مفاتيح لأرض الأحلام

حاولت شرح الادب بجعلك في وضع بدائي على جزيرة مهجورة ، حيث تستطيع أن تلمس الخيال وهو يعمل بأوضح اتجاه وأبسط طريقة . دعنا الآن ننتقل من مجتمعنا نحن ونبحث أين ينتمي الأدب ، ان كان يريد أن ينتمي . تخيل نفسك سائرا في شارع في مدينة أمريكية شمالية . كل ما حولك مجتمع مصطنع وانت اعتدت عليه بحيث صرت تظنه مجتمعا طبيعيا . ولكن افترض أن خيالك يقوم بخدمة صغيرة معك ، من النوع الذي اعتاد أن يقوم به ، فشمرت فجأة كأنك دخلت تماما ، كأنما قذفت من المربيع على صحن طائر . على الفور ترى الى أي حد كل شيء مصطنع : الثياب وشبابيك المحلات وحركة السيارات في زحمة السير ، الشعور الطليقة والوجوه الحليقة للسابلة ، الشغافا لحمراء ، والرموش الزرقاء التي تضمها النساء ليعلنن وجوههن مقبولة ، أو « تبدو جميلة » كما يقلن ، والأمر سيان . كل هذا التقليد يتجه بشدة نحو المماثلة أو المشابهة . فخروج المرء عن التقليد المألوف يجعله يبدو شاذا ، أو يعرض حياته للخطر ان كان يقود سيارة ، ولا استثناء في ذلك سوى أولئك الذين عزموا على تبني تقاليد مختلفة ، كالراهبات أو المتحلات الوجوديات . من الواضح أن ثمة قوة عنيفة تدفع المجتمع الى الانسجام وهي من العنف بحيث تبدو كأنما تعمل على تثبيت المجتمع نفسه . حتى معظم الأشياء الرائعة التي نفكر فيها في حياتنا العادية ، كالحق والخير والجمال ، لا تعني أساسا إلا ما اعتدنا عليه نحن . وكما المحدث قبل قليل في حديثي عن ماكياج الانثى ، فان معظم أفكارنا عن الجمال ليست سوى تقليد محض ، حتى الحقيقة تحدد بحيث لا تزهج النموذج الذي نعرفه عنها من قبل .

عندما نتقل الى الأدب ، نجد أنفسنا مرة ثانية أمام تقاليد ، لكننا نشعر هذه المرة أنها تقاليد لأننا غير معتادين عليها . ويبدو أن هذه التقاليد تفعل فعلها في صياغة الأدب . يقدم شوسر الناس على أنهم صائغو حكايا في شعر مثبوي من عشرة مقاطع وشكسبير يستخدم التقاليد الدرامية ، التي تعني ، على سبيل المثال ، أن على يافو تدمير زواج عطيل وأحلامه بمستقبل سعيد ، وتهيبته لقتل زوجته في دقائق معدودة وتشاهد عند ملتون اثنين من العراة في الجنة يخاطب كل واحد الآخر بكلام يبدأ بهذه الابيات « يا بنة الاله والانسان ، يا حواء الخالدة » . وحواء ابنة آدم لأنها ضلع انتزع من قفصه الصدري . أن كل قصة نقرأها تستوجب منا أن نوافق على أشياء نعرف تماما أنها سخيفة : فالصالحون يربحون ، وعلى الاخص في الحب ، والجرائم معقدة والاحاجي الباردة يحلها المنطق ... وهلمجرا . ليس الأدب الشعبي وحده الذي يتطلب ذلك ، وانما للسخرية تقاليدها أيضا فلو عدنا خلفا في الأدب ، لاوغلنا في مثل هذه التقاليد ، كالعود الطائشة للملك ، والدويث الفاضب ، والسيدة الظالمة في شعر الحب - فلا شيء نقره نحن ، أو في أي زمن آخر ، مثل السلوك السوي للبالغين ، اللهم الا الاخلاق العشوائية لأرض الجنيات .

وتفاصيل الأدب نفسها فاسدة كذلك . فالأدب عالم يتمتع فيه القول ووحيد القرن بالأهمية ذاتها التي يتمتع بها الحصان والكلب - وفي الأدب بعض الخيول تتكلم ، كذلك التي في « رحلات غاليفر » . هناك مثل اعتباطي يسمى شكسبير « بجعة آفون » - اطلق عليه ذلك بن جونسون . إن مدينة ستراتفوردنا نثارو ، تحتفظ بالبجع في نهرها كملح أدي . شعراء عصر شكسبير رفضوا أن يسلموا بأنهم يكتبون كلمات على صفحات : كانوا يلحون دائما على أنهم إنما ينظمون « موسيقى » . فكانوا في الشعر الرعوي يعزفون على الفلوت (والاصح على الابوا) ، ولكن أي نوع آخر من المجهود الشعري كان يسمى أغنية ، مع مرافقة قيثار أو شبابة أو مزمار كخلفية مرافقة ، وفقا للثقافة

التي كانت تشتملها الأغنية . الغناء يستدعي الطيور ، فاختر الشعراء الطائر المغني النموذجي كشعار لهم وهو « البجعة » وهو طائر لا يستطيع الغناء . ولأنه لا يفني نسجوا ليجيندة (أسطورة) حوله ، وهو انه غنى مرة واحدة قبل ان يموت ، ولكن لم يكن وقتها أحد يستمع اليه . لكن شكسبير لم يطلق أغنية قبل أن يموت : لقد كتب مسرحيتين في كل سنة حتى جمع ما يكفيه من المال لتقاعدته ، وامضى السنوات الخمس الاخيرة من حياته يحسب دخله .

هكذا مهما بلغت فائدة الأدب في تحسين خيال المرء ومعجمه اللفظي ، فان من الحذقة الوقحة أن نستخدمه مرشدا مباشرا في حياتنا . وربما نرى هنا سببا في أن الشاعر ليس فقط نادرا ما يستشار في استبصار وضع العالم ، بل الاغلب انه مغفل وساذج العقل أكثر من البقية . التقاليد الأدبية الخاصة التي يتبناها الشاعر ، نرجح أن تصبح بالنسبة إليه حقائق حياتية . فاذا وجد ان كتاباته بلغت ذروتها في معالجة الجنيات مثل ييتس ، أو الالهة البيضاء مثل غريفر ، أو قوة الحياة مثل برنارد شو ، أو الطقوس الكنسية مثل اليوت ، أو مصارعة الثيران ، مثل همنغواي أو السخط على النفاق الاجتماعي مثل أدباء مدرسة الفضب ، فان هذه الأشياء تصبح واقعا بالنسبة اليه ، بحيث يبدو خارج مسار معاصريه . وربما صارت حياته تقليدا لادبه بطريقة تحرف أو حتى تدمر شخصيته الاجتماعية ، مثلما دمر بايرون نفسه في الرابعة والثلاثين منساقا مع النجمة البايرونية . أن لكل من الأدب والحياة تقاليدهما ، وكل ما يمكن أن نقوله عن تقاليد الأدب هو انها لا تشبه ظروف الحياة . وعندما تتصادم مجموعتان من التقاليد نتبين كم من فارق بينهما .

في الواقع ، عندما يغدو الأدب قريبا جدا من الاحتمال ، مشابها جدا للحياة ، فان عملية التراجع الذاتي ، التي هي اشبه بقانون غامض للتقلص والانكماش ، تعود وتستقر . كتب ويلز رواية فيها الكثير من

الحيوية والخبرة ، سماها « كيز » تدور حول رجل من الطبقة الوسطى الدنيا ، عبي اللسان ، شبيه جدا بكوكني ، الشخصية التي غالبا ما توجد عند ديكنز . وقد درس ويلز بطله كيز بعناية : فهو لا يقول أي شيء ليقوله رجل شبيه بكيز ، وهو لا يردد « آه » في المنزل أو في رأسه ، فلا شيء يفعله إلا وينسجم مع مانتوقعه من شخص شبيه به . انها رواية تستحوذ على الإعجاب ، وجديرة بالقراءة ، ومع ذلك يملكني شعور ملحاح بأن هناك سرا داخليا في إبرازة كاملا الى الحياة . هذا السر كان في حوزة ديكنز ، لكنه لم يكن في حوزة ويلز . حسنا ، فلنحط عمل ديكنز : ماذا فعل ؟ أحد الأشياء التي دائما يقوم بها ديكنز في كتابته هو انه يكتب كتابة سيئة . فقد يمنح كيز كثيرا من الكلام العاطفي والبطولات الزائفة ، وكل أنواع الحشو المجوج ، وقد يقرف ويتدمر بعض القراء من هذه المقاطع ، ويشرح كل واحد للآخر قلة ذوق ديكنز ، وجهله في إبراز الشخصية . وربما يكونون على حق أيضا . ولكن عندئذ نحصل على كيز أفضل بعدة مرات من الطريقة التي ينظر فيها الى نفسه أو الطريقة التي يرغب في أن يكونها : وذلك جزء من واقعه ، والتأثير الذي يتركه فينا يبقى معنا مهما مجنانه سواء أكان رأيي صحيحا أم غير صحيح حول هذا الكتاب ، ولست متأكدا تماما من صحة رأيي ، فإن مبدئي العام صحيح . ما لا نراه إلا في الكتب هو السبب الذي يدفعنا الى الكتب لنعثر عليه . وما هو مشلعه للحياة في الادب كل المشابهة ليس سوى عينة معملية فيه . ان جعل أي شيء يحيا في الادب يجب الا يكون شبيها بالحياة يسير وفق تقاليدها ، يجب أن يكون شبيها بالادب .

والشيء نفسه يصدق حتى على استخدام اللغة . اننا غالبا ما نعلم ان النشر هو لغة الحديث العادي ، الذي يصدق عادة في الادب . ولكن في الحياة العادية ليس اللغة الحديث العادي ، بأكثر من أن تكون ثياب الحمام . فالتناس الذين يتحدثون النشر هم المثقفون رفيعو المستوى ، الذين قرؤوا الكثير من الكتب . وحتى هؤلاء لا يستطيعون الحديث بالنشر الا مع بعضهم . لو قرأت الجمل الرائعة التي وردت في حديث اليزابيت بينبت

في « كبرياء وهو » لرأيت في ذلك الكتاب كيف أنهم يتركون الانطباعات تقليدياً لفتاة مثقفة حساسة . ولكن أي فتاة تتحدث بتلك الحميمية عن عربة الشارع ، سوف نحملق فيها ، كما لو كان شعرها اخضر . والامر لا يمكن فقط في الفرق بين ١٨١٣ و ١٩٦٢ ، كما يتبين لك اذا قارنت حديثها بحديث امها . لقد شكت الشاعرة اميلي دكنسون ان كل شخص يقول لها « ماذا ؟ » الى ان تخلت عملياً عن الحديث معهم ، وانكبت على كتابة الملاحظات .

كل هذا يشتمل عليه المبدأ الذي مررت به من قبل : الفرق بين الادب والانواع الكتابية الاخرى . فان كنا نكتب لنقل معلومات، أي أي غرض عملي ، فان كتابتنا فعل ارادة وقصة : اننا نعني ما نقول ، والكلمات التي نستخدمها تحمل ذلك المعنى مباشرة . لكن الامر مختلف في الادب ، لان الشاعر لا يعني ما يقول ، بل لان جهده الحقيقي منصب على وضع الكلمات مع بعضها . والشيء الهام ليس انه يعني ما يقول ، بل ما تقوله الكلمات عندما تتلاءم مع بعضها . فبالنسبة الى الروائي نجد ان الاحداث التي يرويها هي التي تتلاءم مع بعضها — كما يقول لورانس : لا تثق بالروائي ، ثق بروايته . وهذا هو السبب في أن معظم كتابات الكتاب تبدو عفوية . انها عفوية لان اشكال الادب نفسها تسيطر عليها ، أي ما تسيطره التقاليد الادبية .

ان للتقاليد ، كما نرى في الادب الدور ذاته في الحياة : فهي تفرض نماذج معينة من النظام والاستقرار على الكاتب . فقط اذا كانت التقاليد مختلفة ، يختلف النظام الادبي ، او بنية الادب ، عن النظام الاجتماعي .

إن غياب أي خط واضح من الربط بين الأدب والحياة يبرز في الموضوعات المخرجة في الرقابة . وبسبب ضخامة العنصر العفوي في الكتابة ، فان الاعمال الادبية لا يمكن ان تعامل على انها تجسيد للارادة الواعية والقصد كما يعمل الناس ، فلا يمكن ان توضع قوانين تحاسبهم على سلوكهم الذي يفصح عن ميل إلى هذا العمل ، أو عن نية في عمل

ذلك . ان الأعمال الأدبية تقع في مشكلة قانونية لأنها تهاجم مصالح دينية أو سياسية وطيدة ، لكن هذه المصالح بدورها تستغل الهستريا الاجتماعية التي تدور حول الجنس . لكن من المستحيل تقديم تعريفات قانونية لمصطلحات من أمثال « الفحش » في علاقتها بالأعمال الأدبية . وما يحدث للكتاب يعتمد بشكل رئيسي على ثقافة القاضي . . فإن كان انساناً حساساً ، كنا أمام قرار حساس ، وان كان حماراً ، حصلنا على قرار من صنفه ، لكن ما نلحظ عليه هو القرار القانوني ، إذ لا توجد أي قاعدة يستند إليها . إن أفضل ما نحصل عليه هو سابقة من السوابق ترمي الى تثبيط عزيمة الفئات الضاغطة عن مهاجمة الكتب الجادة . ولو قرأت ملف محاكمة « عشيق الليدي شاترلي » لتذكرت أي حيرة وقع فيها النقاد عندما سئلوا عن الأثر الأخلاقي الذي يتركه هذا الكتاب . لم ينتهوا الى قرار ، فهم لا يعرفون . الروايات تكون جيدة أو سيئة وفقاً لنوعها الأدبي الخاص . ليس هناك شيء يقال له رواية سيئة أخلاقياً . ان تأثيرها الأخلاقي يعتمد اعتماداً كلياً على نوعية أخلاق القارئ ، ولا أحد يستطيع أن يتنبأ بما سيكون عليه التأثير الأخلاقي . ان لم يكن الأدب شيئاً أخلاقياً ، فإنه أيضاً ليس جيداً أخلاقياً . إنني أعرف سبباً واحداً لمعاناة رواية « عشيق الليدي شاترلي » من هذه المسألة ، وهو انها كتاب وعظي ، كتاب في الوعي الذاتي : انها مثل روايات مدرسة الأحد ، أيام الطفولة ، تزعجني قليلاً لأنها تحاول جاهدة ان تجعل مني انساناً طيباً .

وهكذا لا ارتباط للأدب بالحياة العادية ، ذلك الارتباط الملحاح لا إيجاباً ولا سلباً . هنا نلمس فرقاً هاماً آخر بين بنى الخيال ، وبنى الحس العملي ، الذي يشمل العلوم التطبيقية . ولا شك ان الخيال ضروري للعلم لتطبيقي والنظري . اذ من دون قوة بنائية في العقل لخلق نماذج التربة ، والتوقعات التي تدور حولها الفرضيات . . . الخ ، لا يستطيع العالم ان يصنع شيئاً . لكن كل جهد خيالي في الميادين العملية ، لابد ان يصطدم بالاختبار العملي ، والا نحي جانباً . أما الخيال في الأدب فلا يواجه مثل هذا الاختبار . فانت لا تستطيع ان تربطه مباشرة بالحياة

أو الواقع ، انك تربط المؤلفات الادبية ، كل واحد بالآخر ، كما سبق
وقلنا من قبل . ومهما كانت قيمة مطالعة الادب ، الثقافية او العملية ،
فانها متأتية من الكيان الكلي لمطالعتنا ، من قلعة الكلمات التي بنيناها ،
ورحنا نضيف إليها مع الوقت اجنحة جديدة .

وهكذا فان من الطبيعي ان تنتقل إلى الطرف المعاكس ، وتقول إن
الادب فعلا هو ملجأ أو فرار من الحياة ، انه عالم يشتمل الذات ، مثل
عالم الاحلام ، عالم يتألف من مسرحية أو من إيمان اقيم ليوازن عالم العمل .
ان بعض الاثار الادبية شبيهة بذلك ، فكثير من الناس يخبروننا أنهم
لا يطلعون الادب الا هربا من الواقع ولو للحظة . وقد قلت إن الإحساس
بالفرار ، أو على الأقل الانفصال ، يدخل في كل كيان التجربة الأدبية .
ولكن من الصعب حصر جوهر الادب بذلك . فلننظر الى أدباء من أمثال
وليام فولكنر أو فرانسوا موريك ، فقد درسوا الحياة حولهما بكل رفعة
اخلاقية ، وبكل تشدد . أو لننظر في جيمس جويس ، فقد أنفق سبعة
أعوام في كتاب وسبعة عشر عاما في كتاب آخر ، ولكنهما تعرضا للسخرية
أو التسخيف أو الحظر عندما نشرهما . أو لننظر في الشعارين ريلكه وفاليري
فقد مكثا أعواما صامتين ، الى ان اضطرا إلى أن يقولوا ماكان جاهزا
للقول . إن ثمة جدية قاتلة في كل هذا ، لا تستطيع تفطيتها تماما معظم
النظريات الدقيقة في الفانتازيا . ولكن لنتابع الفكر قليلا لاننا لم نوغل
كثيرا في علاقة الادب بالحياة ، أو ما يمكن ان نسميه المنظور الأفقي للادب .
إذ يبدو ان ذلك يسد علينا كل الجهات .

عالم الادب هو عالم لا واقع فيه سوى واقع الخيال البشري . نرى
فيه كمية ضخمة تذكرنا بالحياة التي نعرفها ، تذكرنا حيويها . ولكن
مهما كانت تلك الحيوية فان فيها شيئا ما غير واقعي . وربما نستطيع
ان نفهم هذا بوضوح اذا تأملنا في الصور . توجد صور خداعة — يسميها
الفرنسيون الصور السرابية (Trompe l'œil) تكون فيها مشاركة الحياة
قوية جدا . رسام أمريكي من هذه المدرسة أحب أن يمازح زوجته اللئيمة
فرسم احدى مناقشها بدقة متناهية بحيث انها قبضت على اللوحة تريد

انتزاع المنشقة . لكن رسما يمثل هذه الواقعية ليس واقعا ، انه وهم : ان فيه الصفاء اللماح غير الطبيعي للوهم . ان الواقع الفعلي هو الاشياء التي لا تذكرنا مباشرة بتجربتنا الخاصة ، انها اشياء ، من أمثال غضب أخيل أو غيرة عطيل ، أكبر واكثف من أي تجارب نستطيع تحقيقها عدا تلك التي نحققها في خيالنا . أحيانا ، كما في النهايات السعيدة للكوميديات ، أو في العالم المالي للرومانسات ، نبدو كأننا نرنو الى عالم أمتع مما نعرفه في حياتنا العادية . أحيانا ، كما في التراجيديات والهجاء ، نبدو كأننا ننشد عالما مكرسا للحزن أو العيب أكثر من العالم الذي نعرفه في حياتنا العادية . المنظور العمودي الذي ننظر فيه الى الحياة هو المهم وليس المنظور الأفقي . بالطبع في المؤلفات الأدبية الكبرى نجد النظرات العليا ولدنيا ، والأغلب انها في الوقت نفسه ملامح مختلفة لحدث واحد . ثمة نصفان للتجربة الأدبية . الخيال يقدم لنا كلا من العالمين : الأفضل والأسوأ من العالم الذي نعيش فيه ، ويطالبنا بالنظر إليهما دائما . قلت في بحثي الأول أن الفنون تتبع العواطف ، واتجاه العواطف لقسم العالم نصفين : نصف نحب ونصف لا نحب . الأدب ليس عالم أحلام ، ولكنه يمكن أن يكون عالم أحلام إذا كان لدينا نصف فقط من دون النصف الآخر فإذا لم يكن لدينا سوى رومانسات وكوميديات بنهايات سعيدة ، فإن الأدب يعبر فقط عن حلم نرغب في تحقيقه . ويسأل بعض الناس ، لماذا يكتب الشعراء تراجيديات في حين أن العالم مليء بالتراجيديات أتى توجهت ، ويعتقدون أن التمتع بهذه الاشياء الحزينة يفصح عن نزعة مرضية أو عن نظرة شماتة بالعالم . ان هذا غير موجود ، ولكن يمكن أن يوجد في الأدب ان لم يكن هناك شيء آخر الى جانبه .

هذه النقطة جديرة بأن نقف عندها دقيقة أخرى . إنك تذكر ولا شك المشهد المرعب في « الملك لير » حيث يتم سمل عيني غلوستر على خشبة المسرح . ذاك جزء من مسرحية ، وهي مسرحية يفترض أن تكون مسلية الآن نسأل بأي معنى يمكن أن يكون هذا المشهد مسليا ؟ ان الألهام فيه هو انه لا يقع حقا على المسرح ، لانه تمثيل ، اذ من الضعف أن نشاهد منظر عمى حقيقي ، والأدهى ان نجد متعة في المشاهدة . وبالتالي فإن المتعة

لا تقوم في تذكيرنا بمشهد العمى الحقيقي . ولو انها فعلت ، لانتقلب اعظم منظر في الدراما الى قطعة من الادب الفاضح . اننا لا نستطيع منع اي امرئ عن الاستجابة بهذه الطريقة ، ولا شك انه لا ينفع ، ولا يفيد الجمهور ، ان نقوم بلوم شكسبير لحشوه في رأسه تلك الافكار السلبية . ان استجابة من هذا النوع لا اثر لها في المسرحية . في مشهد درامي عن الظلم والحق ، نرى ظلما وحقا ، نعرف انهما شيان واقعان مستمران في الحياة البشرية ، من وجهة نظر الخيال . ما يفرضه الخيال هو الرعب ، ليس الرعب المرضي المشمل لمشهد العمى الحقيقي ، بل رعب دفاق ، مليء بحيوية الرفض . ان هذا اداء مسرحي قوي ، كلما اقتربنا به من الحياة رغبتنا عنه .

وهكذا نرى ان هناك مقاييس اخلاقية في الادب ، بعد كل شيء ، وعلى الرغم من ذلك لا نفع من استدعاء البوليس عندما نرى كلمة في كتاب ، مبتذلة باللفظ أكثر من ابتذالها في الطباعة . من الأشياء التي يقولها غلوستر في ذلك المشهد : « انا موثق الى عمود ، وعلي الصبر حتى النهاية » . في أيام شكسبير كانت تشيع رياضة محبة وهي ربط دب الى عمود واطلاق الكلاب حتى تجهز عليه . وقد حظر البيوريتانيون هذه الرياضة ، حسبما يدعي ماكولي ، لا لأنها تسبب الألم للدب ، بل لأنها تمتع المتفرجين وربما كان ماكولي يرمي من ملاحظته الهزء من البيوريتانيين ، لكن اذا كان هذا هو شعور البيوريتانيين فعلا ، فلا شك أنهم محقون مئة بالمئة . هل هناك سبب غير هذا السبب يكمن وراء حظر تعليق المشنوقين في الساحات العامة ؟ ومهما كانت دوافع البيوريتانيين وشكسبير ، فهم يسرون في المنحى ذاته . ان الادب يقدم لنا دائما أشد الأشياء إثماً واجراً على انها متعة ، لكن المقصود ليس تقديم المتعة في هذه الأشياء ، بل متعة في الابتعاد عنها ، والقدرة على رؤيتها كما هي لانها لاتحدث فعلا وكلما ازداد تعرضنا لهذا ، قل ميلنا في الشهور على متعة مجردة من الفكر في الظلم أو الأشياء الشريرة الأثمة الأخرى ، على حد قول القرن الثامن عشر في جملة مشهورة وهي ان الادب ينقي حساسيتنا .

ان القسم الأعلى للأدب هو عالم نمبر عنه بكلمات من أمثال رفيع -
 موج ، إذ فيه لا نشعر بالانفصال بل بالاندماج . انه عالم من الإبطال
 والآلهة والطيّان وعماقة رابليه ، من القوى والانفعالات ولحظات
 الغبطة أبعد من أي شيء نجده خارج الخيال . ان مثل هذه القوى
 لا تزعجنا فحسب ، بل تسحقنا اذا دخلت الحياة العادية ، ولكن
 لحسن الحظ ان جدار الوقاية للخيال قائم هنا أيضا . إننا كما يقول
 الشاعر الألماني ريلكه ، نعبدنا لأنها تترفع عن تدميرنا . يبدو أننا نبتعدنا
 طويلا عن عواطفنا وتقسيمها الى قسمين : « أنا أحب هذا » و « أنا
 لا أحب هذا » . ان الأدب يقدم لنا خبرة تمتد بنا عموديا الى الذرا
 والافوار التي بمقدور الدهن البشري أن يصلها ، الى ما يتطابق مع
 مفهوم السماء والجحيم في الدين . ففي هذا المنظور يختفي ما أحب
 وما أكره ، اذ لا يتبقى لي شيء كشخص منفصل : أما كقارئ أدب
 فاني موجود فقط كممثل للبشرية ككل . سوف نرى في البحث الاخير
 مدى أهمية هذا .

لا عبرة كم نجمع من تجارب في حياتنا ، فنحن لن نحصل مطلقا على
 بعد التجربة الذي يمنحنا آياه الخيال . الفنون والعلوم يمكن أن تؤدي
 ذلك ، ولكن الأدب وحده من بين ذلك ، يهبنا الاجتياح الكامل للخيال
 البشري ، كما يراه هو نفسه . ويبدو أن من الصعب جدا لكثير من
 الناس أن تفهم واقع التجربة الادبية وكثافتها . ولنقدم اليك مثلا قد
 تظنه غير مناسب : لماذا يذهب كثير من الناس الى الاعتقاد أن شكسبير
 ليس صاحب المسرحيات الشكسبيرية المعروفة ، في حين لا توجد ذرة
 من حقيقة في الزعم أن شخصا آخر كتبها ؟ من الواضح انهم زعموا ذلك
 لاعتقادهم أن على الشعر أن يكون نابعا من التجربة الشخصية ، وأن
 شكسبير لم تنبع من تجربته : لقد نبعت من خياله ، والسبيل الى
 تطوير الخيال هو قراءة كتاب أو كتابين من النوع الجيد . أما بالنسبة
 إلينا ، فلا نستطيع التحدث عن أو التفكير في ، أو استيعاب حتى

تجربتنا الخاصة ، الا ضمن حدود سيطرتنا الخاصة على الكلمات ،
وتلك الحدود أقامها لنا كتابنا العظام .

الأدب ، اذن ، ليس عالما خياليا : انه حلمان : حلم تحقيق رغبة ،
وحلم مقلق ، وهما متمركزان معا ، مثل زوج من النظارات ، وهما معا
يشكلان رؤية واعية تماما . يرى افلاطون ان الفن حلم العقول المثيظة
انه عمل الخيال المنسحب من الحياة العادية ، والذي تسيطر عليه
القوى ذاتها التي تسيطر على الحلم ، ومن ذلك يمنحنا منظورا وبعدا
للواقع لا نحصل عليهما من أي مقارنة أخرى للواقع . وعلى هذا الاساس
تتميز الشاعر من الحالم ، كما يقول كيتس . إن الحياة العادية تشكل
تجمعا ، والأدب من بين الأشياء الأخرى هو فن الاتصال ، بحيث يشكل
هو الآخر تجمعا أيضا . في الحياة العادية يسيطر علينا اللا شعور الخاص
المستقل ، حيث نعيد قولبة العالم وفقا لخيال خاص مستقل . وفي
أعماق الأدب ثمة نوع آخر من اللا شعور ، وهو لا شعور اجتماعي ،
وليس شعورا خاصا ، حاجة الى تشكيل تجمع حول رموز معينة ،
مثل الملكة والعلم ، وحول آلهة معينة تمثل النظام والاستقرار ، أو
الصيرورة والتغير أو الموت أو الولادة الثانية في حياة جديدة . هذه
قدرة العقل البشري على صنع الاسطورة ، القدرة التي تفتت وترمي
بحضارة بعد أخرى .

لقد اخذت عنوان هذا الفصل « مفاتيح لارض الأحلام » مما يمكن
أن يكون أعظم جهد فردي عظيم للخيال الأدبي في القرن العشرين ، وهو
« سهرة الفنتغليين » لجيمس جويس . نجد في هذا الكتاب رجلا
يذهب الى النوم فيغوص ، ليس في لا شعور فرويدي مستقل ، أو
خاص ، بل في حلم أعمق لإنسان يخلق ويدمر مجتمعاته الخاصة . كل
الكتاب مكتوب بلغة هذا الحلم . انها لغة لا شعورية ، وعلى رأسها
الانكليزية ، لكنها مرتبطة بتداعيات وكنائيات ، مع ثماني عشرة لغة
أخرى ، يعرفها جويس . ان « سهرة الفنتغليين » ليس كتابا للقراءة ،
بل لحل الرموز . انه ، كما يقول جويس ، يدور حول رجل « حالم » ،

لكنه موجه الى قارئ مثالي يعاني من ارق مثالي . للقارئ أو الناقد،
اذن ، دور يكمل دور الشاعر . إننا نحتاج الى قوتين في الأدب : قوة
الخلق وقوة الفهم .

في كل تجربتنا الادبية ، يوجد نوعان من الاستجابة . فهناك التجربة
المباشرة للعمل الادبي ذاته عندما نقرأ كتابا أو نشاهد مسرحية وعلى
الاخص للمرة الاولى . هذه التجربة غير نقدية ، أو بالاحرى « ما قبل
العملية » لذلك فانها ليست معصومة . فان كانت تجربتك محدودة ،
فقد تصل الى حدود التعصب أو يجرفنا شيء ما ، ربما نراه فيما بعد
من الدرجة الثانية ، أو قد نراه نافلا . وهناك الاستجابة الواعية
النقدية التي نخلقها بعد نهاية القراءة ، أو مقادرة المسرح ، حيث نقارن
ما جربناه بالاشياء الاخرى من النوع ذاته ، ونكوّن حكم قيمة عليه .
هذه الاستجابة ، بالممارسة التدريجية . تجعل استجاباتنا ما قبل
النقدية أكثر حساسية ودقة ، أو تحسن ذوقنا ، كما اعتدنا أن نقول .
ولكن وراء الاستجابات لمؤلفات فردية ، ثمة استجابة أكبر لتجربتنا
الادبية ككل ، كامتلاك شامل .

الناقد يسمى دائما قاضي الأدب ، وهذا لا يعني انه اعلى مرتبة
من الشاعر ، وإنما يعني انه مضطر أن يعرف شيئا عن الأدب ، تماما
مثلما يحق للقاضي أن يكون في هيئة المحكمة بناء على معرفته القانون .
فاذا وقف ضد حكم شكسبير فانه هو الذي يجب أن يحاكم . ان
وظيفة الناقد هي شرح كل مؤلف أدبي في ضوء كل الادب الذي يعرفه،
ليحتفظ دائما بالسعي الى فهم ما يدور حوله الادب ككل . والادب ككل
ليس تراكما ضخما للمؤلفات الادبية المعروضة بأشرطة زرقاء وحمراء،
مثل هرة زينب للعرض ، وإنما هو نسق الخيال البشري المبين ،
بامتداده الواسع من ذرا السماء الخيالية حتى اعماق الجحيم الخيالي .
ان الادب اخروية (Apocalyps) انسانية ، انه رؤيا الانسان للانسان،
وليس النقد هيئة قضاة ، انما يقظة تلك الرؤية ، انه الحكم الاخير
للشريعة .

٥ - أعمدة آدم

في أبحاثي الأربعة السابقة ، اشدت نظرية في الأدب . وأنا على استعداد الآن لوضع هذه النظرية موضع الاختبار العملي . فان كانت جيدة ، فستقدم لنا ارشادا في مسألة : كيف نعلم الأدب ، وعلى الأخص لأطفالنا . انها ستخبرنا ما هي أبسط المفاهيم الأساسية التي يجب أن ننتقل منها ، وما الدراسات المتقدمة التي يمكن فيما بعد أن نقيمها على تلك المفاهيم . ويبدو واضحا أن تعليم الأدب يحتاج الى هذا النوع من النظرية ويعاني ، بالمقارنة مع العلم والرياضيات ، من أنه لا يملكها .

ان مبدئي العام ، الذي طورته في أبحاثي الأربعة السابقة ، هو أن الأدب في تاريخ الحضارة يأتي بعد الميثولوجيا . والاسطورة عبارة عن مجهود بسيط وبدائي يقوم به الخيال لتوحيد العالمين البشري وغير البشري ، ونتيجتها النموذجية هي قصة عن إله . وفيما بعد ، أخذت الميثولوجيا تندمج في الأدب ، وقد باتت الاسطورة وقتها مبدءا بنيويا للسرد القصصي . لقد حاولت أن أشرح كيف أن الاساطير تتجمع لتشكّل ميثولوجيا ، وان الارتباط المضموني للميثولوجيا يتخذ شكله من الشعور بفقدان الهوية التي كانت بحوزتنا مرة ، والتي قد نحوزها مرة أخرى .

إن اكمل شكل لهذه الاسطورة تقدمها لنا التوراة المسيحية ، وهكذا تعتبر التوراة الطبقة الدنيا في تعليم الأدب . يجب أن نقوم بتعليمها مبكرا بحيث تفوض حتى أعماق العقل ، حيث كل شيء يأتي فيما بعد يجد مستقرا له . ان هذا تصريح فيه تناقض صارخ ، ويمكن أن يساء فهمه من كل صوب ، لذلك نرجو أن تتذكروا أنني أتحدث كناقد أدبي

عن تعليم الأدب . ان هناك كثيراً من الاسباب الثانوية تدعو الى تعليم التوراة ، على اعتبارها أدبا فقط : منها أنها مرجع بلا حدود ، يشار اليه ويقتبس منه في وان الايقاعات والجمال في ترجمة الملك جيمس وضعت انسجاما مع عقلنا وطريقة تفكيرنا ، وانها ملأى بأعظم القصص المعروفة وأفضلها ... وهكذا . هناك أيضا أسباب أخلاقية ودينية ، وهي أسباب مختلفة ، تبرز أهميتها . ولكن في السياق الخاص الذي اتحدث عنه الان ، أرى أن بنية التوراة وشكلها الاجمالي هو الالم في نظري : ذلك أنها قصة مستمرة ، تبدأ بالخلق وتنتهي بيوم القيامة ، وتمسح كل تاريخ البشرية ، تحت أسماء رمزية من آدم الى يعقوب . باختصار : ان « اسطورة » التوراة هي التي يجب أن تكون قاعدة التدريب الأدبي ، فمسحها الخيالي للوضع البشري من السعة والاستيعاب بحيث أن أي شيء آخر يجد مكانه في داخلها – ولنتذكر أيضا أن كلمة اسطورة ، بالنسبة اليّ ، مثل كلمتي : أمثلة وقصة خيالية ، ليست أكثر من مصطلح تكتيكي في النقد ، أما المعنى الشعبي الذي يجعل منها شيئا غير صحيح ، فاني اعتبره انحطاطا في اللغة . وفوق ذلك ، قد تعتبر التوراة أكثر من كتاب أدبي ، ولكنها أيضا كتاب أدبي : فليس لكتاب ان يؤثر تأثيرها من غير أن يكون فيه مزاياها الأدبية . ولهذا الغرض الذي ذكرته ، يمكن تعليم التوراة في المدرسة ، شريطة أن يقوم بذلك من تطور فيه حس البنية الادبية .

وأول شيء يجب وضعه في قمة التدريب التوراتي ، حسب اعتقادي ، هو الميثولوجيا الكلاسيكية ، التي تعطينا النوع ذاته من الاطار الخيالي ، من نوع أكثر تفصيلا . نشير هنا أيضا الى كثير من الاسباب الثانوية للدراسة : إن آداب كل اللغات الغربية الحديثة ملأى بالاساطير الكلاسيكية ، بحيث لا يمكن لأحد أن يعرف ماذا يجري في هذه الآداب من غير تدريب على الاساطير . لكن السبب الأساسي للدراسة هو أيضا شكل الميثولوجيا . فالاساطير الكلاسيكية تقدم لنا ، بوضوح أكثر من التوراة بكثير ، الموضوعات الرئيسية للاسطورة المركزية للبطل ،

بوالادته السرية وانتصاره وزواجه وموته وخيائنه والولادة الثانية التي ترتبط بإيقاع الشمس والفصول . هرقل وبطولاته الاثنتا عشرة ، ثيسيوس وخروجه من المتاهة ، برسيوس ورأس ميدوزا : تلكم هي الموضوعات القصصية التي يجب حفظها مبكرا قدر الامكان . والتشابهات بين اليجنده التوراتية والليجنده الكلاسيكية يجب ألا تعالج باعتبارها صدفة خالصة . على العكس ، إنها أساسية لمعرفة كيف تتحول النماذج الادبية ذاتها داخل ثقافات وأديان مختلفة . إن شاعرا في عصر شكسبير أو ملتون يحصل على هذا النوع من التدريب في المدرسة الابتدائية ، إننا لا نستطيع ، مثلا ، أن نوغل في قراءة « الفردوس المفقود » من دون التحقق ليس فقط أننا نحتاج أن نعرف كلا من التوراة والاساطير الكلاسيكية ، بل علينا أن نرى أيضا العلاقة بين هذين النوعين من الميثولوجيات . ان الشعراء المحدثين لا يحصلون ، كقاعدة عامة ، على هذا النوع من الثقافة : إن عليهم أن يتقنوا أنفسهم ، وترجع بعض الصعوبات التي يشكو الناس منها في فهم الشعراء المحدثين الى ما اعتقد إنه نقص في المراحل الاولى للتعليم الأدبي ، عند الشاعر وعند القارئ معا . لقد أخذت عنوان هذا البحث « أعمدة آدم » من سلسلة سونيئات نظمها ديلون توماس « حول المذبح في عتبة المساء » التي يخبرنا الشاعر فيها عن « جنثلمان » ، كما يسميه ، وهو آدم وأبولو معا ، يعبر السماء قاطعا مراحل الحياة والموت والولادة . هذه السونيئات عسيرة جدا على القراءة ، واعتقد إن أحد أسباب غموضها هو أن شكل الاسطورة المركزية للأدب انقطع عقد توماس فجأة ، في مرحلة معينة من تطوره ، والانقطاع يمثل هذه القوة جعله بصعوبة يجمع كل رموزه وميزاته ويلقي بها في سرعة شديدة . قصائده الأخيرة ، وبعضها فيه صعوبة كالسوفيئات ، تعتبر أسهل نسبيا لأنه كان هندئذ قد تمثل ميثولوجيه الخاصة .

رتب اليونان والرومان اساطيرهم ، مثل مؤلفي العهد القديم ، بالتسلسل ، بادئين بقصص الخلق والسقوط والطوفان ،

متجهين تدريجيا نحو الامور التاريخية ، واخيرا يصلون الى التاريخ الحقيقي . وهم إذ يدخلون التاريخ ، فانهم يدخلون أيضا في المزيد من الاشكال المتطورة والكاملة للأدب . لقد انتجت الأساطير الاغريقية هومر والدراميين الاغريق ، والتقاليد القديمة للعهد القديم تطورت الى سفر المزامير وسفر ايوب . والخطوة التالية في التعليم الأدبي هي فهم بنية الاشكال الأدبية الكبرى . شكلان من هذه الاشكال انحدرتا اليانا من الدراما ، وهما التراجيديا والكوميديا . هناك أيضا اثنان متمكسان سأسميها الرومانس والسخرية . ففي الرومانس تقوم بتبسيط ومثلنة لعالم من الابطال والبطلات الجميلات ، ومن الأئمة الفاجرين . كل أشكال السخرية بما فيها الهجاء ، تشدد على تعقيد الحياة البشرية مقابل هذا العالم البسيط . من هذه الاشكال الأربعة ، الكوميديا والرومانس هما الشكلان الأوليان ، ويمكن تعليمهما لصغار الطلبة . وعندما يقرأ الباقون بغية الراحة والاسترخاء ، فانهم غالبا ما يرجعون الى الكوميديا أو الرومانس . أما التراجيديا والسخرية فأشد صعوبة ، وامتقدان من الواجب تأخيرهما حتى المرحلة الثانوية .

تنشق الرومانس من قصة مغامرات البطل التي سبق واطلع عليها الطلاب في الأسطورة ، وتنشق الكوميديا من موضوع انتصار البطل أو زواجه . إن من المهم الاعتيلاد على الوقوف بعيدا والنظر الى البنية الاجمالية لأي عمل أدبي نضعه تحت الدراسة . إن الطالب الذي يعتاد هذه العادة سوف يرى كيف أن كوميديا شكسبير التي يدرسها لها البنية العامة ذاتها التي يجدها في فيلم السينما القديمة العنيفة ، الذي شاهده أمس على شاشة التلفزيون . عندما كنت في المدرسة ، كان علينا أن نقرأ « لورنا دون » . وكانت بقربي فتاة اعتادت أن تختلس النظر وتقرأ في مجلة فيها مجموعة من قصص الحب أخرجتها من مقعدها ووضعتها على ركبها ، وكانت تقرأها عندما لا يقع عليها نظر الأستاذ . ومن الواضح إنها تعتبر قصص الحب تلك أشد حرارة من « لورنا دون » . وربما كانت فعلا كذلك . ولكن أود أن أؤكد على

ناحية ، وهي ان القصص الغرامية لم تكن تروى إلا النوع نفسه الذي
تحتويه « لورنا دون » . ورؤية هذه التماثلات لن تقدم ، في حد ذاتها ،
أي معنى لقيمة المقارنة ، أي فكرة عن سبب أن شكسبير أفضل من
أفلام التلفزيون . وفي رأيي إن من الواجب عدم التسرع في اطلاق أحكام
القيمة . إنها تخبر طالبا بمستوى مقبول أن T أفضل من B ، على
الأخص إذا كان يفضل B في الوقت نفسه . إنه يشعر بالقيم في نفسه ،
ولن يتبع في التقوم إلا إيقاعه الفردي . وفي الوقت نفسه ، يمكنه أن
يقرأ تقريرا أي شيء ، في أي نظام ، تماما كما يستطيع أن يأكل مزيجا
من الاطعمة التي توصل اليها من هم أكبر منه سناً بفضل صودا الخبز .
إن في مقدور معلم واع ، أو ليبرالي ، أن يعرف سريعا كيف يوجه قراءة
شاب بحيث يسمح للدوقه غير المتطور أن يتطور ومع ذلك لا يجعل
منه أكلولا شرها أو مريضا بعسر الهضم قبل أوانه .

من المهم أيضا إن كل شيء يشتمل على قصة ، كالأسطورة مثلا ،
يجب أن يقرأ أو يتم الإصغاء اليه باعتباره قصة فقط . كثير من الناس
يكبرون من غير أن يفهموا حقا الفرق بين الكتابة الخيالية والكتابة
المنطقية . وعندما يواجهون ، في مناسبة من المناسبات قصائد أو حتى
لوحات ، فإنهم يعاملونها تنلما كما لو أنها قطع من المعلومات الخفية .
إن كل أسئلتهم قائمة على هذا الفرض . ما الذي يحلّل أن يعبر عنه ؟
ماذا علي أن أفهم من هذا ؟ لماذا لا يقوم أحدهم بشرح ذلك لي ؟ لماذا لم يقم
الكاتب بكتابة ذلك بطريقة أخرى يمكننا من أن نفهمه ؟ إن فن الإصغاء
للقصص يعتبر تدريباً أساسياً في تربية الخيال . أنت لا تستطيع أن
تناقش الكاتب : أن تقبل فرضياته ، وإن قص عليك أن البقرة قفزت إلى
القمر ، فلا تتأثر حتى تستوعب كل مايقوله . إذا كان برتراند رسل
محقا في قوله أن تعليق الحكم هو إحدى عمليات العقل الأساسية ، فإن
مزايا الاستفادة من القيام بذلك تقع خارج الأدب . وحتى لو تم ذلك
فإن ما تتأثر به هو البنية العامة للقصة ككل ، وليس الأخلاق أو الفكرة
العظيمة التي تنتزعها منها ، وتفر بها بعيدا . ويساوي هذا التدريب في

الأهمية جعل الطالب يكتب بنفسه . ولا أهمية لضالة ما يفعله ، أنه ولا شك سيمتلك ، أجلاً أم عاجلاً ، تجربة الاحساس بأنه قال شيئاً ملاماً يستطيع شرحه بدقة إلا بالطريقة ذاتها التي قاله فيها . إن ذلك يساعده في تهيئة نفسه على أن يكون أشد احتمالاً للصعوبات التي يجلبها في قراءته ، وإن كانت مزايها محاولة التعبير عن الذات بطرق أدبية مختلفة تمتد ، بصورة طبيعية ، أبعد من الاحتمال .

لقد غطيت مساحة واسعة في بحثي هذا ، بحيث يمكن أن اقترح الآن فقط أن لدراسة الانجليزية سياقين يجب أن يكونا في مكانهما ويتدرج فيهما الطالب ، إذا أراد أن تكون دراسته مثمرة . فهناك أولاً ، سياق اللغات غير الانجليزية ، وهناك ثانياً ، سياق الفنون غير الادب . إن من يسمون أنفسهم « إنسانيين » ، ومن ضمنهم طلاب الادب ، كانوا دائماً أناساً يدرسون اللغات الأخرى . إن أساس التراث الثقافي للشعوب المتحدثة بالانجليزية ليس الانجليزية ، إنه اللاتينية واليونانية والعبرية . هذا الأساس هو الذي يجب أن يقدم للطلاب الفتى في الترجمة ، مع أنه لا توجد ترجمة جيدة ومفيدة لأي أثر عدا الترجمة الحرفية من الأصل . وتحمل اللغات الحديثة اليوم مكاناً بارزاً في الثقافة أكثر من اللغات الكلاسيكية ، كنوع من الواجب السياسي المؤلم . إلى جانب ذلك ثمة حقيقة وهي أن كل عملياتنا العقلية المرتبطة بالكلمات تنزع إلى اتباع بنية اللغة التي نفكر بها . إننا لانستطيع استخدام عقولنا يكمل قدرتها ما لم يكن لدينا فكرة عن : كم من الأفكار التي نعتقد أننا نفكر فيها ، نفكر فيها فعلاً ، وكم من الكلمات المألوفة تجري في مسالكها المألوفة . إن كل امرئ تقريباً يتحدث ما فيه الكفاية ، على الأقل ليصبح فصيحاً بلغته الخاصة ، ولكن عند هذه النقطة هناك دائماً خطر الفصاحة الأونوماتيكية ، التي تصبح أشبه بصنبور ، والتي لا يصدر عنها إلا حذقة الكيشيهاث الفارغة . إن أفضل مراقبة لهذا ، مكتشفة منذ أمد بعيد ، وهي معرفة اللغات الأخرى ، إذ على الأقل تتلاءم الحذقة مع الهيكل المتنوع للمجاري القواعدية . لي صديق كان رئيس لجنة ، عليها تقديم تقرير معقد ، يقتضي

وضع الأشياء بوضوح ودقة . وقد اضطر ان يراجع مرارا الى رجل كندي من أصل فرنسي ، وهو من أعضاء اللجنة ، ويطلب منه أن يقول ذلك بالفرنسية ، فيسترشد بما يقول . هذا مثال بسيط يوضح لنا لماذا يلج « الانسانيون » ان الانسان لا يتعلم التفكير الكلي من لغة واحدة ؛ فانت تتعلم التفكير أفضل من التصارع اللغوي ، من القفز من لغة الى لغة .

مثلا تستطيع بسهولة تشويش التفكير بالترابطات المألوفة للغة ، كذلك تستطيع بسهولة تشويش التفكير عن طريق التفكير بالكلمات . وطالما سمعت أن الفكر عبارة عن كلام داخلي ، ومع ذلك أنا لا اعرف كيف تستطيع ان تطبق هذا القول على بتهوفن عندما كان يؤلف سمفونيته التاسعة . لكن دراسة الفنون الأخرى غير الأدب ، كالرسم والموسيقى . تقدم الكثير من القيم للتدريب الأدبي بغض النظر عن قيمتها كموضوعات بعد ذاتها . إن أي شيء جدير بالتنفيذ ويقوم الإنسان بتنفيذه ، هو نوع من البناء ، والخيال هو القوة البناءة للعقل ، ينطلق الى البناء الخالص ، الى البناء من أجل البناء . ان الوحدات ليست كلمات ، انها ليست اعدادا ولا نفقات ولا ألوانا ولا قطعاً من رخام . إن من الصعب فهم ما يفعله الخيال بالكلمات ، من دون رؤية كيف يعمل مع بقية الوحدات .

كلما كبر الطالب ، قرأ أدبا أشد تعقيدا ، وهذا يعني ان الأدب مهمتهم جدا أو مهمتهم حصرا بالموافق والصراعات الإنسانية . ان الترابط البدائي القديم بين العالمين البشري والطبيعي ما يزال قابعا في الخلفية ، لكن في رواية هنري جيمس ، مثلا ، يحتل قسما كبيرا في هذه الخلفية . وغالبا ما نشعر ان نماذج معينة من الأدب ، كقصص الجن ، مثلا ، مفيدة للخيال : والسبب انها تعيد المنظور البدائي الموجود في الاسطورة . وهذا ما يفعله الشعر لحديث ، بشكل عام ، إذا قورن بالقصة الخيالية . وعند هذه النقطة ، ثمة سيلق ثالث للأدب يأخذ شكله : وهو علاقة الأدب بالموضوعات الأخرى كالتاريخ والفلسفة والعلوم الاجتماعية ، التي تقوم على الكلمات .

عندما نقوم بتعليم أي موضوع ، نبدأ من المركز ونتجه الى الجوانب .
فلنحاول أن نعلم الأدب منطلقين من الاستخدام التطبيقي للكلمات ، أو
« التواصل المؤثر » كما يسمى عادة ، وعندئذ ننتقل تدريجيا الى الادب
من خلال المزيد من الاشكال الوثائقية كالرواية الخيالية النثرية ، واخيرا
نصل الى الشعر . ان هذه العملية ، في رأيي ، عملية مثمرة . فاذا اردنا
ان نعلم الادب حقا ، فلا بد ان نبدأ من مركزه ، الذي هو الشعر ، وعندئذ
نتجه الى النشر الادبي ، ثم ننتقل من هناك الى اللغات التطبيقية للعمل
والحرف والحياة اليومية . إن الشعر وسيلة بسيطة ومباشرة يعبر فيها
المرء عن ذاته بالكلمات : الشعر موجود لدى أشد الأمم بدائية ، لكن النشر
الرفيع لا يوجد الا عند الأمم متقدمة . ولكن لا ننظر الى الشعر باعتباره
طريقة ملتوية غير طبيعية لتشويه نشر الحياة اليومية : ان النشر طريقة في
الحديث أقل طبيعية من الشعر . فلو أنصت للأطفال الصغار ، والى كمبة
اناشيدهم واغانيتهم في أحاديثهم ، لعرفت ماذا أقصد . لقد احتفظت
بعض اللغات ، كالصينية مثلاً ، بفروقات درجة الصوت في الكلمة المنطوقة :
بينما اتخذ الكنديون وقوة احادية النغمة ، ربما كانت مأخوذة من صوت
الاوزة الكندية .

ان ما يقدمه الشعر للطالب هو أولاً ، وقبل كل شيء ، الاحساس
بالحركة الجسدية . فالشعر ليس اسطرا غير نظامية في كتاب ، بل انه
اقرب الى الرقص والغناء ، انه سير في الشارع مع الاحتفاظ بالايقاع .
وحتى لو كان الايقاع خراً غير مقيد فان الشعر أقرب الى الإنشاد . ان
الايقاع الدفاق والعاصف عند هومر ، والايقاع الفضفاض القافز عند
شكسبير يرجعان إلى أصل واحد : لقد كتبنا بتلك الطريقة لأنهما كانا
يلقيان على جمهور قلق . ان الشعراء المحدثين يبذلون جهداً كبيراً في
اقناع رواد القاهي ، أو حتى زوار حدائق الاحد ، بأن الشعر يمكن ان
يلقى ويصفى اليه ، مثله مثل الكونسرتو . طبعاً التأثيرات في الشعر الطف
وأخف ، ولكن قسماً منها تؤثر في الحركة الجسدية ، كتأثير النباهة التي
تأتي من الوزن الدقيق ، من سماع الكلمات ، وقد رصفت في إيقاع

استعراضي منظم . وينتقل المرء من الشعر الى النثر ، فان كانت ثقافته الادبية واسعة ، فإن أول شيء يطلبه من النثر هو الايقاع . اخبرني مرة معلمي الخاص بلعام ادغار ، انه اذا كان ايقاع الجملة صحيحا ، فلن معناها يفتش عن ذاته . بالطبع كنت يومها في الجامعة . وانا ارى ان من الخطر القلاء مثل هذا الكلام في اذن صبي في العاشرة من عمره . لكن في هذا الكلام شيئا حقيقيا . يقال لنا إننا إذا أردنا أن نكتب ، فلا بد من وجود شيء ما نقوله ، لكن هذا بدوره يعني أننا نملك قدرة معينة من الطاقة اللفظية .

الى جانب الايقاع هناك التخيل والاداء الشعري ، اذ يجب ان يتحققا في الطرق الاخرى للغة الانجليزية . ومن المهم ايضا اخراج الشعر عن طريق كلمات بسيطة ملموسة ، عن طريق الاستعارة والتشبيه وكسل أشكال الربط اللغوي ، وقابليته على عكس الكلمات في اشكال بسيطة نسميها الاساطير ونقرأها قصصا . قلنا ان دراسة الادب تدور حول كلاسيكيات او نماذج معينة ، يتعلم الطالب تدريجيا كيف يقرأها لنفسه . هناك الكثير من الاسباب لكون بعض المؤلفات الادبية قد صارت مؤلفات كلاسيكية ، وكلها اسباب ادبية محضة . لكن هناك سببا آخر ايضا : فالكتاب الادبي العظيم هو مكان يتركز فيه كل التاريخ الثقافي للامة التي أنتجته . سبق وأشرت إلى روبنسون كروزو ! فانت تستطيع ان تحصل من ذلك الكتاب على نوع من الرؤية المنفصلة للامبراطورية البريطانية ، التي تفرض نموذجها الخاص ايتما حلت ، فتمسك بفرايدي وتسعى الى ادخاله في القرن الثامن عشر ، « مواطناً » غير متلائم ، ولكن غير حالم ايضا ، فمثل هذا التاريخ يصعب ان تعثر عليه . اذا قرأت « أنا وملك سيام » أو شاهدت فيلم « أنا والملك » فسوف تتذكر قصة السيدة الفكتورية في بلاد شرقية ، ليس فيها أي تقاليد فروسية أو أي احترام للنساء . توقعت تلك السيدة أن يعاملوها كسيدة فكتورية ، ولكنها لم تقل ذلك تعبيرا عن موقفها وتسامحها ، بحيث لا سبيل أمامها غير ذلك ، لكن سيام خضعت أخيرا . وحالما تقرأ أو ترى تلك القصة ، فان ظلا لسيدة فكتورية أعظم يظهر وراءها : انها « أليس في بلاد

العجائب » ، تأتي لتذكرنا بالأساليب التي لقنتها إياها حاكمتها ،
فبكياسة تباشر موضوعات حديثها ، وتتوقف قليلا عند رد الجواب ،
ولا تزعمها حقيقة أن من تتحدث اليه قد يكون سلحفاة ساخرة أو
يرقانة تافهة ، يزعمها فقط أي فجاجة ، أو أي تدنر عن المستويات
اللائقة للسلوك .

هذه الناحية من الادب ، التي فيها نوع من المفتاح الخيالي للتاريخ،
واضحة في الرواية ، ولكنها أشد مراوغة وصعوبة عند شكسبير أو
ملتون . يقع الادب الاميركي في مرحلة الرواية الخيالية . ففي كتب من
أمثال « هكلبري فن » و « الحرف القرمزي » و « موبى ديك »
و « والدن » و « كوخ العم توم » يظهر قسط وافر من الحياة
الاجتماعية الاميركية والتاريخ والدين والميثولوجيا الثقافية . واعتقد
من الخطأ مقارنة هذه الكتب من الخارج ، كما هي العادة ، فتبدا
بالتاريخ وعلم الاجتماع وأمثالها ، فنعامل الكتاب وكأنه مجاز يرمز الى
هذه الأشياء . ان الكتاب نفسه عبارة عن شكل أدبي ، ينحدر من ،
ويرتبط ب ، أشكال أدبية أخرى : وكل شيء آخر ينبع من ذلك . ان
بنى الخيال تروى لنا أشياء عن الحياة البشرية التي لا نحصل عليها
بأي طريقة أخرى . وهذا هو السبب في أن من المهم للكنديين أن يولوا
اهتماما خاصا بالادب الانجليزي ، حتى عندما يكون الجديد المستورد
أفضل مذاقا . غالبا ما يحضرنى مقطع في خطاب غتسبرج للنكون :
« ما نقوله هنا قلما يلاحظه العالم ، ولن يذكره ابدا ، ولكنه لا يستطيع
أن ينسى ما فعلوه ونفعله هنا » . ان « خطاب ستسبرج » قصيدة
عظيمة ، والشعراء دائما يقولون أنهم منذ أيام هومر يتبعون المآثر
العظيمة للابطال ، وتلك المآثر هي الهامة وليس ما يقولون عنها . فمن
الصحيح ان الخطاب تقليدي ، والتقليد أهم ما في الادب ، ولهذا قال
لنكون ما قال في خطابه . ومع ذلك ليس محقا تلمأ . لا احد يستطيع
ان يتذكر أسماء المعارك وتواريخها ، ما لم يهرع الى الخيال : أي ما لم
يوجد سبب أدبي لذلك . ان كل شيء يحدث في الزمان ينتهي في الزمان :

الخيال وحده ، كما يقول بروس الذي اقتبست منه سابقا ، يمكنه أن يرى الرجال « عمالقة في الزمان » .

ما يصدق على علاقة الأدب بالتاريخ ، يصدق على علاقة الأدب بالفكر . قلت في البحث الأول أن الأدب ، لكونه أحد الفنون ، يهتم ببيت الإنسان لا ببيئته : انه يعيش في عالم انساني بسيط ويصف الطبيعة حوله بلغة مترابطة ، فربطها بالاعتبارات الانسانية . ونلاحظ أن هذا المنظور الانساني المركز موجود أيضا في حديثنا اليومي : لكننا في حديثنا اليومي كلنا شعراء سيئون . اننا نفكر في الاشياء على أنها أمع فوق أو تحت ، وننسى أنها مجرد مجازات . ان اللغة الدينية ملأى باستعارات الصعود مثل « ارفعوا قلوبكم » فالارتباطات التقليدية بالسماوات كثيرة ، سوى ان المسترخوشوف يظن انه يقدم شيئا جديدا عندما يخبرنا أن رواد فضائه لم يعيشوا على أي أثر لله في الفضاء الخارجي . فلو كنا واقعيين ، بدلا من أن نكون دينيين لفضلنا الهبوط، النزول الى « أسفل » ، الى الوقائع (الدخول في صلب الموضوع ، حسب اللهجة الطامية *to get brass tacks*) اننا نتحدث عن العقل اللاواعي الذي يفترض انه تحت العقل الواعي ، مع انني على يقين أن الاستعارة المكانية هي التي وضعت هناك تحت العقل الواعي . اننا نجعل المجادلات تواجه الواحدة الاخرى ، مثل فريق كرة قدم ، فهذا هنا وذاك هناك .

كل هذا معروف ، ولكننا لا نفكر فيه على انه مرتبط مباشرة بثقافة المرء الأدبية . ان هذا يجبرني الى النقطة التي ربما أجازف فيها باقتراح عن المكان الحقيقي للأدب في الثقافة . واعتقد أن له العلاقة ذاتها التي تربط الدراسات القائمة على الكلمات من تاريخ وفلسفة وعلوم اجتماعية وقانون ولاهوت ورضيائيات ، بالعلوم الطبيعية . فالرياضي الصرف ينطلق من وضع مقولات وفرضيات ، وينظر ماذا يتأتى منها ، وما يفعله الشاعر أو الروائي مشابه تماما . إن عباقرة

الرياضيات الكبار غالبا ما يقدمون عملهم الفذ في حياتهم المبكرة مثل معظم الشعراء الفنائين . والرياضيات المجردة تدخل في العلوم الطبيعية وتعطيها شكلها ، وفي ذهني فكرة هي أن الاساطير والصور الأدبية تدخل أيضا في كل البنى التي نشيدها بالكلمات ، وتعطيها شكلها .

لدينا في الادب نظرية وتطبيق . التطبيق هو نتاج الادب بقلم الكتاب ، من عبقرتهم الى تافههم ، من أولئك الذين يكتبون من أعماق الآلام البروح ، الى أولئك الذين يكتبون للفكاهة . أما نظرية الادب فهي النقد ، أي السعي الى توحيد الادب مع المجتمع ، ومع السياق المتنوع للأدب ذاته ، وهذه نقطة سبق أن عالجنها . ان الكمية الضخمة للنقد هي التعليم في كل المستويات ، من رياض الاطفال حتى المدارس العليا . ان قسما ضئيلا منه يقوم بالمراجعة ، أو يتقدم الادب المعاصر لجمهوره ، وما يزال القسم الأضال فيه ، وان كلن أساسيا ، مختصا بالتعليم الجامعي والبحث . لقد ازدادت أهمية النقد بهذا المعنى ، ازديادا هائلا في القرن الاخير أو قبله بقليل ، والسبب ببساطة هو ازدياد نسبة الناس المثقفين . ولو نظرنا في أي مرحلة سابقة — فلنقل في انجلترا القرن الثامن عشر — لما خطر على بالنا الا الكتاب والاساتذة والفنانون ، من أمثال فيلدنغ وجونسون وهوغارت وآدم سميث وغيرهم حتى نصل الى المئة ، أما الذي مكنهم من الكتابة فانه جمهورهم المثقف . ولكن أولئك الكتاب والفنانين لو جمعناهم مع جمهورهم ، لما شكلوا سوى جزء ضئيل من مجموع سكان انكلترا ، في ذلك الوقت — انه من الضالة بحيث أرفض الايمان بالاحصائيات ، ان وجدت . أما في هذه الايام فنحن في حمى سباق السلحفاة والارنب ، بين الثقافة وسلطة الغوغاء : فعلىنا حتى نتجنب الوقوع في سلطة الغوغاء أن نثقف تلك الاقلية التي سوف تقف ضدها . تقول الحكاية ان السلحفاة فازت في النهاية ، وفي هذا عزاؤها ، بيد أن الارنب أظهر سرعة فائقة من غير أن يبدو عليه أي علامة من علائم التعب .

في البحث الثالث حاولت أن أميز عالم الخيال من عالم الايمان والفعل . وقلت إن الاول هو رؤية الاحتمالات ، التي توسع من أفق الايمان وتجعله أكثر صبرا وأشد تأثيرا . وأحاول الآن أن أتقصى نجاح الثقافة الادبية عند النقطة التي يحصل فيها الطالب على شيء من هذه الرؤية ، ويصبح جاهزا لنقل ما في حوزته الى المجتمع . الواضح أن غاية تعليم الأدب ليس الإعجاب بالأدب ، أنه تحويل القدرة الخيالية من الأدب الى الطالب . استجابة الطالب لتحويل هذه القدرة قد تجعل منه كاتباً ، لكن الأغلبية العظمى من الطلاب يقومون بمهام أخرى . في البحث الأخير من كتابي هذا ، سأناقش الخيال الادبي وما يمكن أن يفعله في المجتمع .



٦ - موهبة الفصاحة

عنوان هذا البحث « رسالة الفصاحة » مأخوذ من قصيدة فرنسية رائعة عنوانها « أناباز » شاعر تحت اسم مستعار هو سلفت جون بيرس وترجمها الى الانجليزية اليوت . موضوعها العثور على مدنية وحضارة جديدين ، ومن الطبيعي أن يكون المؤلف ، لكونه شاعرا ، عليما بخطورة استخدام الكلمات في تأسيس مجتمع جديد . اريد الآن أن انتقل من النظرية النقدية الصارمة الى لنواحي لعملية الارحب للتدريب الادبي . وأنا لا اعتبر كلامي موجها الى الكتاب أو الى اولئك الذين يرغبون في أن يكونوا كتابا : اني اتوجه بكلامي اليكم انتم ، باعتباركم مستهلكين للادب لا منتجين له ، كأناس يقرأون ويشكلون جمهور الادب . باعتباركم مستهلكين فانكم ترغبون في معرفة المزيد عما يستطيع أن يفعله الادب ، وعن فوائده بغض النظر عن المتعة التي يقدمها .

قلت في البداية أنه لا شيء أجدي من تعلم القراءة والكتابة والتحدث بيد أن بعضا من الناس ، وعلى الاخص الفتيان وقليلو الخبرة ، لا يعرفون لماذا من الضروري أن تكون دراسة الادب جزءا من هذا . ومن جملة الامور التي حاولتها في هذه الأبحاث ، التمييز بين لغة الخيال ، التي هي الادب ، وطريقتين أخريين في استخدام الكلمات : الكلام العادي ونقل المعلومات . وقد تبين لك من قبل أن هذه الطرق الثلاث في استخدام الكلام تغطي قسما كبيرا . ان الادب يتحدث بلغة الخيال ، ودراسة الادب تدرب الخيال وتحسنه . لكننا نستخدم خيالنا طوال الوقت : فهو يدخل في كل مكالماتنا وحياتنا العملية : بل انه ينتج الاحلام عندما نفرق في النوم .

لا تشمل الا قسما ضئيلا من الحقيقة الى درجة النفاق او الكذب ، على الاقل في عيني ملاك الحساب . في عيني المجتمع تعتبر فضيلة قول الشيء المناسب في الوقت المناسب (البلاغة عند العرب : مطابقة المقال مقتضى الحال - المترجم) اهم من فضيلة سرد الحقيقة كلها ، او احيانا افضل من سرد الحقيقة اطلاقا . ان في يدنا قانون التشهير الذي يمنعنا من سرد بعض الحقائق حول بعض الناس ، ما لم يكن في ذلك مصلحة عامة . لذلك عندما يلاحظ برناردشو ان الاغراء في سرد الحقيقة يجب أن يعد اغراء على كذبة ، فانه يشير الى مقياس اجتماعي يقبع خلف المقاييس الفكرية التي تقيس الحقيقة والكذب ، وهو مقياس له سلطة الفيتو الكامل ، فلا يفهمه سوى الخيال وحده فقط . اننا نجد مواقف خطابية اني توجهنا في الحياة ، وليس لغير خيالنا أن ينجينا منها . فلنفرض اننا تحدثنا الى أحدهم ، فلنقل الى امرأة ، ذات مزاج معتكر . فورا تواجهنا المشكلة : هل ما نقوله يمثل ما تعنيه فعلا ام انه طريقة مقنعة لابرار الحالة العاطفية لعقلها ؟ . العادة ان نفترض الحالة الاخيرة ، ولكن لنفترض انها الاولى . هذه المشكلة مشكلة بلاغية وقرائنا يصدره النقد الأدبي . ان أهمية البلاغة تثبت أيضا ، أن الخيال يستخدم الكلمات للتعبير عن نوع معين من الرؤية الاجتماعية . الرؤية الاجتماعية للبلاغة هي أن المجتمع يرتدي أبهى حلله ، والناس تعرض نفسها كل امام الآخر ، متمسكين بالافتراض اللبق والضروري ، وليس الحقيقي دائما ، بانهم يجب أن يظهروا ما يتمنون ان يكونوه .

قلت في البحث الخامس ، اننا باستخدامنا الكلمات في الحياة اليومية كلنا شعراء سيئون . نقرأ القصص في صحفنا عن بريطانيا وروسيا فرانسا والهند ، وكلهم يفعلون ذلك ويفكرون كذلك ، كما لو كانت كل امة من هذه الامم شخصا مفردا . بالطبع نحن نعرف ان مثل هذا الاستخدام اللغة انما هو صورة بيانية ، وصورة ضرورية ، ولكن احيانا تضللنا هذه الصور . أو نلجأ الى العادة العاكسة في الاحالة الى الحكومة باعتبارهم « هم » نسوا انهم موظفونا ، وافترضوا ان « هم » ينفذون

الخطط ويلحقون مصالحهم الخاصة . ان كلتا العادتين شكلان من اشكال
سوء تطبيق الميثولوجيا او التشخيص .

ان المكاة المركزية للخيال في الحياة الاجتماعية هي شيء تنبه له
الدعائيون (وكالات الدعاية) منذ بضع سنوات . ومنذئذ وهم يعملون
فيما يسمونه عرض الصورة ، وقد استأجروا علماء نفس لاخبارهم من
الطريق المباشر لى الخيال . وقد تحدثت في آخر ابحائي عن عنصر في
الخيال ، والدعاية مثل واضح جد لخلق الوهم وسط الحياة الواقعية
خلقا متعمدا . وردنا على الدعاية هو في الحقيقة شكل من أشكال النقد
الادبي . اننا لا نأخذ الدعاية حرفيا ، ولا نوحى لاي شخص ما يقول
المعلن حرفيا بأنه سيدير شؤونه الخاصة ادارة جيدة . لقد مررت
حديثا بمراهقين شاهدان عرضا امام السينما ، يبت دعاية ان ما في
الداخل هو نشوة الحياة ، فلا تلموا الفرصة تفوتكم . وقد سمعت
احدى الفتيات تقول : « هل تظنين انه جيد ؟ » انه صوت العقل
السليم يشق طريقه في عالم الوهم . قد نظن انه صوت الخيال وهو يقوم
بعمله . فانت تذكر انني تناولت السخرية في حديثي ، وهي تعني أنك
تقول شيئا وتعني شيئا آخر ، كوسيلة يستعملها الكاتب لانتزاع خيالنا
من عالم العبث او الاحباط . جعلنا نرى ما حوله . وحتى نحتمي
انفسنا في مجتمع ، علينا ان ننظر الى امثال هذه الدعاية وكأن تلك
السينما تعرض بطريقة ساخرة : أي انها تعني لنا شيئا غير الذي تقول
لكن خاتمة المطاف لا تعني رفض كل دعاية ، بل تطوير رؤيتنا الخاصة
للمجتمع الى النقطة التي نختار ما نريد مما يقدم لنا ، وندع الباقي في
حال سبيله . ان ما نختاره هو الذي يناسب رؤيتنا للمجتمع .

هذا المبدأ لا ينطبق فقط على الدعاية . بل على معظم مجالات الحياة
الاجتماعية . اثناء حملة انتخابية يعرض علينا السياسيون شتى الصور
ويلقون خطاباتهم التي نعرف انها في أحسن الاحوال جزء مختار من
الحقيقة . اننا نستخف بذلك الشخص الذي يستجيب لمثل هذه

الدعائيات استجابة عاطفية : اننا نشعر أنه يسلك سلوكا طفوليا وانه مواطن عديم المسؤولية اذا سمح لنفسه أن ينساق مندفعاً . بالطبع يكون عادة شعورا بالتححرر في الاستجابة العاطفية . لقد قدم هتلر لالمانيا تحررا كبيرا من احباطاتها وضيقتها ، بتصرفه تصرف طفل في الثالثة من عمره : لكن ذلك المثال يبين خطورة الاستجابة ويكرر المشهد ، حتى يحصل على ما يريد . لكن ذلك المثال يبين خطورة الاستجابة العاطفية ، وتم نحن محقون في رفض الثقة بها . لذلك نقول أن علينا ان نستخدم عقولنا بدلا من الاستجابة العاطفية . لكن كل خطابات الدعاية الموجهة الينا هي خطابات مغلقة بدقة ، باستثناء تلك التي تكون غريبة الافكار بشكل واضح ، والاختيار بعد كل شيء يرجع الينا . ان ما يستخدمه المواطن المسؤول حقا هو خياله ، وليس الايمان الحرفي ، فهو يصوت للرجل أو الحزب الذي يقترب منه كثيرا أو الذي يبعد عنه قليلا ، طبقا لرؤية المجتمع الذي يريد ان يعيش فيه . ولا شك انه لن يكون مجتمعا منفصلا بحيث علينا ان نفهم كيف نربط بين الاثنين .

إن المجتمع الذي نعيش فيه ، والذي يفترض بالنسبة الينا أن يكون مجتمع الطبقة الوسطى في القرن العشرين ، ينتج خيالنا مع بديله الأدب . وهذه الميثولوجيا الاجتماعية ، مع فولكلورها الخاص وتقاليلها الأدبية . غرض هذه الميثولوجيا اقناعنا بقبول مقاييس مجتمعنا وقيمه ، أي أن نتكيف معه ، كما نقول عادة . إن كل مجتمع ينتج مثل هذه الميثولوجيا : انها جزء من تماسكه ، وعلينا قبول بعضها ، حتى التي لا تؤمن بها إذا أردنا أن نعيش فيه . وكلما تباطأت التغيرات في المجتمع ، تماسكت عرى ميثولوجياه . ففي العصور الوسطى بدت ميثولوجيا السلامة والطامة احدى الحقائق الابدية ، التي لا تتغير أبدا الدهر . بيد أن التغير يحدث ، على الأقل في كل ما يعتمد على نو معين من البنية الاجتماعية . منذ مئة عام بدت ميثولوجيا الاستة والكدح والتقتير لتوفير القرش الابيض لليوم الاسود ، إنها مثولو

خالدة ، ولكن كل ما يبقى على خدمات اجتماعية ضعيفة ، وكل القيم الوطيدة للمال ، لا بد من أن يزول . فان كان مجتمع ما يتغير بوتيرة سريعة ، ومجتمعنا من هذا النوع ولا شك ، فان علينا أن نقر بعنصر الوهم الكبير في كل ميثولوجيا ، باعتباره قضية بسيطة لحماية الذات . إن أول ما يجب أن يفعله الخيال من أجلنا ، حالما نستطيع استخدام الكلمات في القراءة والكتابة والحديث ، هو أن يكافح ليحمينا من السقوط في وهم ان المجتمع يهددنا . إن الوهم نفسه نتاج الخيال الاجتماعي ، لكنه شكل معكوس للخيال . إن ما ينتجه هو التخيلي ، وهو يختلف ، كما قلت سابقا ، عن الخيالي (التخيلي هو الوهمي ، والخيالي هو الابداع الادبي والفني - المترجم) .

إن العناصر الرئيسة لهذه الميثولوجيا الاجتماعية ستكون مألوفة لديك كما سبق واشرت . لقد تحدثت عن الدعاية ، والناحية الوهمية هي الاعلان التضليلي بحيث يتراءى كما لو كان في خدمة الخيال : التهاافت على التباهي وما يسمى الرموز الرسمية ، واستغلال الخوف من سخرية المجتمع وعزلته ، وفكرة الانخراط في مجريات الأمور ، وهكذا . الى جانب ذلك هناك استخدام الكليشيهات ، أي استخدام الصيغ الجاهزة ، مسبقة الصنع ، التي صممت لتقدم الى أولئك الذين بلغ منهم الكسل درجة انهم لا يفكرون بوهم التفكير . إن لدى الشيوعيين « صناعة ثقيلة » من الكليشيهات ، ولكن لنا أيضا شيء منها : رجل الاعمال العنيد والبرج العاجي ، والشعر الطويل ، والنظام الصارم والتكتلية والفتاة اللغوب . إن كل من يؤمن بما تقوله هذه الكليشيهات حرفيا مهما كان اعتبار تفكيره ، يبدو كأنه يقرأ في موسكو عن الوحوش الفاشية ، والادوات المسخرة للعدوان الامبريالي .

هناك ما نسميه اللسان الخاص ، أو اللهجة الخاصة (Jargon) أو الجمجمة (Gobbledegook) ، أو ما يسميه من يعيشون في

واشنطن أو أوتاوا ، النشر الفيدرالي ، الجمجمة بكلمات غامضة وتجريدات تتجنب أي تقرير مباشر أو بسيط . وهناك سبب خاص لاستخدام الجَمْجَمَة وجعلها جزءا من الميثولوجيا الاجتماعية . فالناس يكتبون بهذه الطريقة غير المفهومة عندما يريدون أن يظهروا بمظهر موضوعي ما وسعهم ذلك ، والسبب في أنهم يريدون الظهور بمظهر الموضوعية هو أنهم يريدون اقناعنا أن الهيئة الاجتماعية التي يشرفون عليها ، والعادة أن تكون وكالة حكومية ، انما تسير سيرا حسنا ، وليس ثمة من عوامل بشرية يمكن أن تفسدها . إن خلف كل لغة بسيطة مباشرة شيئا من القوة ، وكتاب الجَمْجَمَة لا يريدون أن يكونوا كتابا أقوياء ، يريدون تلطيف الجو وتخفيف الشكوك . انذكر تقريراً حول تصنيف الوثائق الحكومية ، يعلمني إن بعض الوثائق صُنفت لتكون ودائع دائمة . إن الكاتب يريد أن يخبرني أنه رمى بهذه الوثائق . لكنه لم يرغب في أن يقول هكذا بأن احدهم مزقها والقها في سلة المهملات ، بل رغب في تقديم العملية على أنها تمت بشكل خفي . ونجد نزعات التلطف في الكتابة موجودة في الكتابات العسكرية ، فنقرأ مثلاً « القنابل المضادة للأشخاص » بمعنى « القنابل التي تقتل الناس » ، والفرض ألا يقدموا لنا صورة مزعجة من سيقان تتمزق وجماجم تنفث . فهنا نلمس كيف أن الاستخدام العادي للبلاغة التي تحاول أن تظهر المجتمع بمظهر لائق ، يصبح نفاقاً ، ويخفي الواقع الذي يقدمه خلف مستوى السلامة الاجتماعية .

وهناك ميثولوجيا عن « الأيام القديمة السعيدة » حيث كل شيء كان أبسط وأمتع ، وكان الإنسان أقرب إلى الطبيعة ، يحصل على الحليب من البقرة لا من الزجاجات . أحلام اليقظة هذه يسميها نفاذ الأدب الأساطير الرعوية لأنها تتطابق مع النوع ذاته من التقاليد الأدبية التي تقدم قصصاً عن حلايات الإيقار والرعاة السعداء . ونس من كثير من الناس أن مجتمع طفولتهم كان بنية صلبة متماسكة

انهارت الآن ، نظرا للتحلل الاخلاقي ، وفوضى الظروف الاجتماعية ، وغدت الغنون غير واضحة للناس العاديين وهكذا . منذ مدة عشر احد المنقبين في الشرق الادنى على مخطوطة عمرها خمسة آلاف سنة ، جاء فيها أن « الاطفال لم يمودوا يطيعون آباءهم ، فنهاية العالم باتت وشيكة » . ومن الواضح إن مثل هذه الاسطورة الاجتماعية تتأرجح من اقصى حد الى اقصى حد ، من دون اي شعور بالتفكك ، فنحن أيضا لنا اساطيرنا عن التقدم ، وهي اساطير من النوع الذي يفسر انتشار المحطات الغاصة والابنية الفخمة في الضواحي والطرق ذات الخطوط الاربعة التي انتشرت في الريف . لقد دخلت اساطير التقدم في التاريخ الزائف الذي يستخدمه الناس عندما يقولون عن شخص انه « بيوريتاني » بمعنى انه شديد الحشمة ، أو عندما يقولون عن آخر بأنه « قروسطي » أو « من اواسط العصر الدكتوروي » بمعنى انه دقة قديمة . تأثير هذه الكلمات هو تقديم الانطباع ان التاريخ الماضي كان نوعا من الحلم الرديء ، الذي تخلصنا منه في هذا العصر التنويري .

أشرت في آخر بحث ، الى شتى المخططات والتصنيفات العابثة التي تعشش في عقول الناس لتساعدهم على تصنيف الاشياء بطريقة خاطئة ، فمثلا هناك مخطط للجناح اليساري والجناح اليميني في السياسة ، حيث يمكنك أن تبدل بالشيعوية في الطرف الاقصى اليسار ، ثم تطوف حتى تصل الى الفاشية في الطرف الاقصى اليمين . ونحن نستخدم دائما هذا المخطط . ولكن افرض انني قلت « المحافظون اقرب الى الفاشيين من الليبراليين والبراليون اقرب الى الشيوعيين أكثر من المحافظين » عندها تحكم على هذا التقرير بالسخافة ، ولكن اذا كان سخيفا ، فان المخطط الذي انتجه اشد تضليلا ونفالة . وبهذا المنحى فان الرجل الذي يريد أن يكون مفيدا ونافعا هو الرجل الذي ينقلب الى شتام ، وهي النقطة التالية التي سأقف عنها .

الحديث العادي هو تسجيل لردود أفعالنا عما يجري حولنا . وفي كل ردود أفعالنا هناك عنصر اتوماتيكي ، أو ميكانيكي ضخم . فان كان حديثنا يرمي فقط الى تشخيص ما يجري في المجتمع ، فان ردود أفعالنا تصبح كلها ميكانيكية . ذاك هو الاتجاه الذي تجرنا اليها الكليشيات . ففي مجتمع تجري فيه التغيرات بسرعة ، تحدث أشياء كثيرة تخيفنا أو تجعلنا نشعر بالتهديد . فالناس الذين لا يستطيعون شيئاً سوى قبول ميثولوجياهم الاجتماعية ، يمكنهم أن يتكوشوا ويتجمعوا تماماً عندما يشعرون بالخوف أو التهديد ، وفي وضع كهذا تصبح كليشياتهم هستيرية . بالطبع فان ذلك لن يخفف من ميكانيكيتهن . منذ سنوات مضت ، وفي مدينة في الولايات المتحدة ، سمعت احدهم يقول « أولاد الحرام الصفر » ويقصد اليابانيين . وحديثاً في مدينة أخرى ، سمعت أحدهم يستخدم المصطلح نفسه ، ولكنه يقصد الصينيين . ان ثمة كثيراً من الأسباب ، لا علاقة لها بالنقد الادبي ، تفسر لنا لماذا لا يقوم فرد باستخدام جملة مثل تلك الجملة عن فرد آخر . لكن السبب الادبي هو ان الجملة ليست اكثر من منعكس محض : فهي لا تنتج عن عقل واع انها اشبه بعواء كلب .

قلنا ان الشخص الذي يحيط به الدعاة أو السياسيون في وقت الانتخابات ، لا يصدق كل شيء حرفياً ، كما لا يرفض كل شيء رفضاً نهائياً ، بل يختار طبقاً لنظرة الى المجتمع . والشيء الاساسي هو حرية الاختيار . وفي زمن الحرب تمنع حرية الاختيار ، فتعيش خلال تلك الفترة على انصاف الحقائق . وفي الدولة التوتاليتارية تختفي نهائياً المنافسة في الدعاية ، وبالتالي تكتم حرية الاختيار الخيالي الابداعي . في كرهنا وخوفنا من الحرب والحكم التوتاليتاري ، هناك عنصر مركزي هو الشعور بالخوف الطباقى (الخوف من الاماكن المطبقة : كلسترو فوبيا) . يعمل فيه الخيال ويتطور عندما لا يسمح له أن يمارس عمله بحرية . هذا هو الملمح الطفاني الذي ظهر في رواية جورج أورويل « ١٩٨٤ » . لقد اشتط أورويل حتى وصل الى حد القول ان ثمة سبيلاً واحداً فقط لجعل الطفان مستمراً دائماً ووطيداً ابداً . هذا السبيل هو خلق جحيم لفظي في الارض ، وذلك عن طريق الخط من لغتنا وذلك بتحويل كلامنا

إلى جمجمة أو توماتيكية . ان الخوف من الوقوع في مثل هذه الحياة هو خوف واضح ، ولكن حالما نعبّر عنه بكليشيهات هسترية فاننا نضع أنفسنا في الحالة ذاتها . فنحن لسن أكثر مما نراه ، كما يقول الشعر ولیم بلیک ، في وصفه لشيء شديد التشابه .

امتدنا ان ننظر الى دراسة الادب على أنها نوع من الانجاز الاثني المتقن ، على أنها قضية التحدث وفق قواعد اللغة ، أو حفظ المرء لما يقرأ . وسوف أبين ان الموضوع كثر جدية من ذلك . فأنه لا أرى دراسة الأدب واللغة يمكن ان تنفصل عن مسألة حرية الكلام ، التي نعرف جميعا انها مسألة أساسية في مجتمنا . ان منطقة الكلام اليومي ، كما أراها ، هي ميدان المعركة بين شكلين من الكلام الاجتماعي ، كلام الغوغاء وكلام المجتمع الحر ان الانجلاف مع الكليشيه والفكرة الجاهزة والثرثرة الاوتوماتيكية ، يقودنا حتماً من الوهم الى الهستريا . حرية الكلام ليست في الغوغاء : انها الشيء الوحيد الذي لاتعرفه الغوغاء . إنك ترى ان الذين يسمحون ، لخوفهم من الشيوعية ، أن تصبح خوفاً هستريا ، سوف يصرخون بأن كل عاقل يروونه هو شيوعي . ان حرية الكلام لاتجدي شيئاً مع الشكوى أو القول ان البلاد في فوضى وان السياسيين مخادعون كاذبون . . . وهكذا لن تثمر الشكوى أكثر من كليشيهات من هذا النوع ، والسخرية الغامضة التي تظهر منهم ، انما هي موقف المتطلع الى الغوغاء ، للانضمام اليها .

فأنت ترى ان الحرية لاتفعل شيئاً في حال نقص التدريب ، انها لايمكن ان تكون إلا نتاج التدريب . انك لست حراً في الحركة والانتقال ما لم تتعلم المشي ، ولست حراً في العزف على البيانو ما لم تتدرب . لا احد أهل الحرية الكلام ما يعرف كيف يستخدم اللغة ، ومثل هذه المعرفة ليست موهبة : لابد من تعلمها وممارستها . والاستثناء الوحيد ، الذي يثبت القاعدة ، هو أولئك الناس الذين يبرهنون ، في بعض الازمات أنهم

يملكون خيالاً اجتماعياً قويا وناضجا لدرجة أنهم يقفون ضد الغوغاء .
كان هناك امرأة تقف ضد التمييز العنصري في نيو أورليانز ، ادلت
بالأسباب التي حدث بها إلى إرسال أطفالها إلى مدرسة مختلطة ، من
بيض وسود ، بكل إباء وتصميم ، وقالتان المرسلين الصحفيين لا يفهمون
إن من المستحيل على امرأة لم تجتز الصف السادس في تعليمها ، أن
تحدث مثلما يتحدث « إعلان الاستقلال » . إن أمثال هؤلاء الناس يملكون
ما يحاول الأدب أن يقدمه إليهم . إن حرية الكلام ، بالنسبة إلى معظمنا
هي الكلام المثقف ، لكن الكلام المثقف ليس مهارة فقط كلعب الشطرنج .
إنك لا تستطيع تثقيف الكلام ، بعد حد معين ، ما لم يكن لديك شيء
تقوله ، والأساس الذي يقوم عليه قولك هو رؤيتك للمجتمع . وإن حرية
الكلام ، على الأقل في الوقت الحاضر ، قد تكون هامة لأقلية ضئيلة جدا ،
فإن هذه الأقلية الضئيلة جدا هي ما يخلق الفرق بين الحياة هنا والحياة
في برلين الشرقية أو جنوب افريقيا . السؤال التالي هو : من أين جاءت
مقاييس المجتمع الحر؟ إنها لم تأت من المجتمع نفسه ، كما رأينا من قبل .

لنفرض أن أحد المثقفين راح يتصيد الرموز الرسمية طيلة حياته ،
إلى أن خاب أمه فجأة ، ولم يعد يرى سببا للمتابعة . أنه لا يستطيع أن
يجعل من سيارته الكاديلاك المذهبة ممثلا لنجاحه أو سمعته أو قدرته
الجنسية : أنها تبدو له الآن تافهة ومحرقة قليلا . لا يفيد شيئا الطبيب
النفسي ولا رجل الدين ، لأن عقله ليس مريضا ولا خاطئا : أنه في صراع
مع ملاكه . أنه يكتشف على الفور أنه يريد المزيد من الثقافة ، وهو يريد
بالطريقة التي يناضل ويلاحق الرؤى . والثقافة في هذه الحالة هي
ما يريدونها ويحتاجونها .

ما يحدث هو أنه لا يعترف إلا بمجتمع واحد ، المجتمع الذي يعيش
فيه ، مجتمع الطبقة الوسطى في القرن العشرين ، الذي يراه محيطا به .
بمعنى آخر ، المجتمع الذي يعيش فيه متوحد مع المجتمع الذي يريد أن
يحيا فيه . وهكذا فإن كل ما عليه أن يفعله هو ضبط ذلك المجتمع ، أن

يرى كيف يعمل ، وكيف يهتبل الفرص ليحقق مركزاً متقدماً فيه . لا يوجد خطأ في ذلك : انه ما نفعله جميعاً . ولكنه ليس كل ما نفعله جميعاً . يبدأ بالتحقيق انه اذا لم يترف بمجتمع آخر غير الذي يعيش فيه ، فانه لن يكون اكثر من طفيلي على ذلك المجتمع . ولا أظن أن إنساناً سليماً يريد أن يكون طفيلياً : انه يريد أن يشعر أن له وظيفة ، شيئاً يقدمه للعالم ، شيئاً يجعل العالم أشد فقراً اذا لم يقدمه . ولكن حالما تستقر هذه الفكرة في العقل ، يصبح العالم الذي نعيش فيه عالمين مختلفين . احدهما يحيط بنا ، والاخر رؤية داخل عقولنا ، تولد وترعرع في حُسن الخيال ، ومع ذلك فانها رؤية واقعية بالنسبة لآلينا ، وذلك ان نحاول جعل العالم الذي نراه يتخذ شكل العالم الذي نريده . هذا العالم الثاني هو العالم الذي نريده . هذا العالم الثاني هو العالم الذي نريد أن نعيش فيه ، ولكن كلمة « نريد » تعني الآن شيئاً غير شخصي ، وغير أناني . لا أحد يستطيع دخول حرفة مالم يدلل انه يقر بوجود عالم مثالي أبعد من عالم مصالحه الخاصة : عالم الصحة بالنسبة الى الطبيب ، وعالم العدالة بالنسبة الى المحامي ، وعالم السلام بالنسبة الى العامل في الحقل الاجتماعي ، وعالم الفداء بالنسبة الى رجل الدين . . . وهكذا .

أنا لم أبعد كثيراً عن موضوعي ، او على الأقل لم أحاول الابتعاد عنه . ان موضوعي هو الخيال المثقف ، والثقافة تؤثر في الشخص ككل ، ولا تؤثر في قطع واجزاء منه . انها ليست تدريباً للعقل فقط : إنها أيضاً تطور اجتماعي وأخلاقي . لكن بعد ان اكتشفنا الآن ان العالم الخيالي الإبداعي يختلف عن العالم المحيط بنا ، وان الأول أهم ، لابد من أن نخطو خطوة أخرى . فالعالم المحيط بنا يبدو شبيهاً بالعالم الحقيقي ، ولكن سبق أن رأينا أن فيه قسماً وافراً من الوهم ، ذلك الوهم الذي تنشده الدعاية والانباء المحرفة والإعلانات الدعائية . ولهذا السبب ، كما قلنا ، يتغير

بسرعة . الناس الذين لا يعرفون أي عالم آخر لا يمكنهم فهم ما الذي يجعل هذا العالم يتغير . إذا كان مجتمعنا عام ١٩٦٢ يختلف عن مجتمعنا عام ١٩٤٢ ، فإنه لا يمكن أن يكون مجتمعنا واقعياً ، وإنما هو مجتمع واقعي بالمظهر فقط . وحالنا يبدو واقعياً ، فإن هذا العالم المثالي الذي يطور خيالنا في داخلنا يظهر كحلم لا نعرف من أين يأتي ، وليس فيه أي واقع غير الواقع الذي نضعه نحن فيه . فهو ليس مثالياً ، إنه واقعي لأنه الشكل الواقعي للعالم الذي أنجزته التجربة البشرية ، ولذلك يتجلب لنا في الفنون والعلوم . هذا هو العالم الذي لا يزول ، العالم الذي منه بنينا كندا ١٩٤٢ ، وبنينا الآن كندا ١٩٦٢ ، وسوف نبني كندا ١٩٨٢ مختلفة عما سبقها تماماً .

منذ مئة عام أشار الشاعر والناقد الفكتوري ماثيو ارنولد الى اننا نعيش في بيئتين : بيئة اجتماعية فعلية وبيئة مثالية ، وتلك البيئة المثالية يمكنها وحدها ان تنبثق من الثقافة (education) ويسمى هذه البيئة المثالية « الحضارة » (Culture) ، ويعرف الحضارة أنها أرقى ما وجد من فكر وقول . ان لكلمة حضارة معنى مختلفا لدينا ، لكن مفهوم ارنولد هام جداً ، وأنا بحاجة اليه في هذه النقطة . اننا نعيش ، اذن ، في كل من البيئتين : الاجتماعية والحضارية ، والبيئة الحضارية أي العالم الذي ندرسه في الفنون والعلوم ، يمكن ان يقدم نوعاً من المقاييس والقيم التي تحتاجها اذا أردنا ان نحقق شيئاً غير التكيف .

تحدثت في بحثي الاول عن ثلاثة مستويات من العقل ، أراها الآن ثلاثة أشكال من المجتمع أيضاً ، وكذلك ثلاثة طرق من استخدام الكلمات . الاول مستوى التجربة العادية والتعبير الذاتي . في هذا المستوى نستخدم الكلمات لنقول الشيء المناسب في الوقت المناسب ، حفاظاً على استمرار عمل المكنة الاجتماعية وانقاذ ماء وجوهنا والحفاظ على احترامنا وسلامة المواقف الاجتماعية . ان الكلمات لا تصنع الأشياء النبيلة فقط ، بل الجوهرية أيضاً ، وتخلق

وتنشر ميثولوجيا اجتماعية ، ليست أكثر من هيكل كلمات ، يقوم الخيال بتطويرها . وحتى نستخدم الكلمات بهذه الطريقة ، علينا أن نستخدم خيالنا ، والا تحولت الكلمات الى كليشيهات ميكانيكية ، ولم يعد بإمكاننا أن نتخطى أي نوع من الواقع . أن في كل واحد منا شيئا يدفعه نحو الغوغاء ، حيث هناك نستطيع قول الشيء ذاته من غير أن نفكر فيه ، لأن كل واحد يشبه الآخر ما عدا أولئك الذين نكرهم أو نضطهدهم . في كل مرة نستخدم الكلمات ، اما للمحاربة ضد هذا الاتجاه ، أو لتأييده . وعندما نحارب ضده فأننا ننحاز الى جانب الحضارة الانسانية الاصلية والمستمرة .

هذا هو العالم الذي تكشف عنه الفلسفة والتاريخ والعلم والدين والقانون وكل فرع يمثل طريقة منظمة لاستخدام الكلمات . أننا نجد المعرفة والإعلام في هذه الدراسات ، ولكنها أيضا بنى ، أشياء صنعتها الكلمات بسبب القوة الموجودة في العقل البشري ، التي تنشئ وتبني . هذه القوة هي الخيال ، وتلك الدراسات هي منتجاتها . وعندما نفكر في مضمونها فأنها كيانات للمعرفة ، وعندما نفكر في شكلها ، فأنها أساطير ، أي بنى لفظية خيالية (ابداعية) . لذلك فإن كل استخدام الكلمات يدور حول هذه القوة البنائية ذاتها ، التي تمارس عملها في فن الكلمات ، أي الادب ، وهو المختبر الذي تدرس فيه الأساطير وتختبر .

الأسطورة الخاصة التي نظمت هذا البحث والبحوث السابقة أيضا هي قصة برج بابل الموجودة في التوراة . أن الحضارة التي نعيشها في هذه الأيام هي بنية تكنولوجية هائلة ، مخترت بحر السماء حتى وصلت الى القمر . أنها تبدو كأنها جهد عالمي موحد ، ولكن الحقيقة أنها تورط المتنافسين ، أنها بنية رائعة سوى أنها خالية من الكرامة الانسانية . وعلى الرغم من آلتها الجبارة ، نعرف تملأ أنها بناء منهار ، ويمكن أن نسمع تحطمها في أي لحظة . وما تخبرنا به الأسطورة هو أن برج بابل

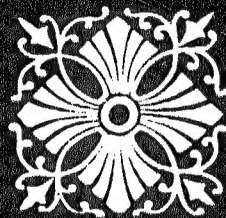
عبارة عن عمل من اعمال الخيال البشري ، عناصره الرئيسية هي الكلمات ، وما يجعله يتهلر هو تبلبل اللسان . تقول الاسطورة انه كان هناك لغة واحدة . هذه اللغة ليست الانجليزية او الروسية او الصينية او اي سلف من اسلافها ، ان كان هناك شيء منها . هذه اللغة هي لغة الطبيعة البشرية ، باللغة التي تجعل كلا من شكسبير وبوشكين شاعرين اصيلىين ، التي تمنح رؤية اجتماعية لكل من لنكولن وغاندي . انها لن تتكلم حتى نشبع آذاننا من السمع في وقت الفراغ ، ولا تتكلم الا بصوت أخفض من أن يسمعه المدعور . وعندها ، فان كل ما تستطيع أن نخبرنا به ، عندما ننظر من طرف برج تلمنا ، هو اننا لم نقرب من السماء ، وأنه آن الاوان للعودة الى الارض .

* * *

الفهرس

| | |
|----|-------------------------|
| ٥ | - المؤلف |
| ٦ | - المترجم |
| ٧ | - مقدمة |
| ٩ | ١ - الحافر على المجاز |
| ٢٣ | ٢ - مدرسة الغناء |
| ٣٧ | ٣ - عمالقة في الرمان |
| ٥١ | ٤ - مفاتيح لأرض الأحلام |
| ٦٣ | ٥ - أعمدة آدم |
| ٧٧ | ٦ - موهبة الفصاحة |

۱۹۹۵/۲/ ۱ ط ر...



الطبع وفرز الألوان في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٥

في الاصدار المهرية، ما يعادل
١٤. ل.س.

سعر النسخة داخل الغلاف
٧. ل.س.